সংগীতে সুন্দর

ডঃ সাধনকুমার ভট্টাচার্য

প্রধান অধ্যাপক, নাট্যকলা বিভাগ ; অধ্যক্ষ, বাংলা ও নাটক বিভাগ ;
সর্বাধ্যক্ষ, কলা বিভাগ, রবীন্দ্রভারতী বিশ্ববিদ্যালয়

জিজ্ঞাসা ॥ কলিকাতা

সংগীতশাস্ত্রী

শ্রদ্ধেয় স্বামী প্রজ্ঞানানন্দ মহাশয়ের

শ্রীকরকমলে—

সূচী

গ্রন্থকারের অন্যান্য গ্রন্থ

১।	নাট্যসাহিত্যের আলোচনা ও নাটকবিচার	১ম খণ্ড
২।	” ” ”	২য় ”
৩।	” ” ”	৩য় ”
৪।	” ” ”	৪র্থ ”
৫।	” ” ”	৫ম ”
৬।	নাটক ও নাটকীয়ত্ব	(জিজ্ঞাসা)
৭।	রবীন্দ্র নাট্যসাহিত্যের ভূমিকা	”
৮।	নাটক লেখার মূলসূত্র	”
৯।	নাট্যতত্ত্ব মীমাংসা	(বিদ্যোদয় লাইব্রেরী)
১০।	হোরেসের আর্টস্ পোয়েটিকা	(মডার্ন বুক এজেন্সী)
১১।	এরিষ্টটলের পোয়েটিকস্ ও সাহিত্যতত্ত্ব	(জাতীয় সাহিত্য পরিষদ)
১২।	শিল্পতত্ত্বপরিচয়	”
১৩।	নাটকের রূপ-রীতি প্রয়োগ	”
১৪।	ক্রোচের ‘এস্থেটিক’ ও ‘এসেন্স অফ এস্থেটিক’	”
১৫।	ক্রোচের এস্থেটিক (তত্ত্ব ও ইতিহাস)	(রবীন্দ্রভারতী)
১৬।	মহাকাব্য জিজ্ঞাসা	
১৭।	প্লটাইনাসের দর্শন ও সৌন্দর্যতত্ত্ব	(যন্ত্রস্থ)

নিবেদন

রবীন্দ্রভারতী বিশ্ববিদ্যালয়ে সংগীত বিভাগের স্নাতকোত্তর শ্রেণীতে 'শিল্পতত্ত্ব' অধ্যাপনা করতে গিয়ে সাধারণ শিল্পতত্ত্বের গ্রন্থাদির সঙ্গে সংগীতশিল্পতত্ত্বের গ্রন্থাদিও পঠন-পাঠন করতে হয়েছে এবং বিভিন্ন চারুশিল্পের ক্ষেত্রে (নৃত্য, নাট্য, সংগীত, চিত্র, ভাস্কর্য, কাব্য) সাধারণ শিল্পতত্ত্বের সূত্র কিভাবে প্রযুক্ত হয়, না হয় তা বিশেষভাবে অনুসন্ধান করতে হয়েছে। এই অধ্যাপনাসূত্রেই হ্যান্স্লিক রচিত 'The Beautiful in Music' (সংগীতে সুন্দর) গ্রন্থখানির সঙ্গে আমার পরিচয় হয় এবং গ্রন্থখানি অনুবাদ করার আগ্রহ জন্মে। রবীন্দ্রভারতী পত্রিকায় আমি গ্রন্থখানির অনুবাদ প্রকাশ করতে থাকি এবং একাধিক সংগীততত্ত্বরসিক অনুবাদের মাধ্যমে গ্রন্থ পাঠ ক'রে আনন্দ প্রকাশ করেন। অনুবাদ পাঠ ক'রে সংগীততত্ত্ববিদ্ স্বামী প্রজ্ঞানানন্দ একখানি দীর্ঘ উৎসাহবর্ধক পত্রে আমাকে ধন্যবাদ জানান এবং হ্যান্স্লিক-এর বইখানি কোথায় পাওয়া যাবে তা জানতে চান। স্বামী প্রজ্ঞানানন্দ অকপটে স্বীকার করেন—আমাদের দেশে সংগীতশিল্পতত্ত্ব বিষয়ে এই ধরণের গ্রন্থ কখনও লেখা হয়নি এবং এই জাতীয় গ্রন্থের অনুবাদ সংগীতকলাশিক্ষার অভ্যুদয়ের জন্য একান্তভাবে আবশ্যক। স্বামীজীর পত্র ও প্রশংসা পেয়ে আমি পুরস্কৃত হয়েছি এবং সংগীততত্ত্বজিজ্ঞাসু ছাত্রছাত্রীদের বড় একটা চাহিদা পূরণ করতে পেয়ে নিজেকে ধন্য মনে করছি। আমি আশা করি চারুকলাশিক্ষার দিকে শিক্ষাবিদদের এবং রাষ্ট্রনায়কদের দৃষ্টি যতখানি পড়বে এই জাতীয় গ্রন্থের সমাদর ততখানি বৃদ্ধি পাবে এবং চারুকলাশিক্ষার ক্ষেত্র থেকে অশিক্ষিতপটুরা বিদায় নেবেন। আমাদের শিক্ষাধিনায়করা এখনও চারুকলাকে বিদ্যার সম্পূর্ণ মর্যাদা দিতে কুণ্ঠিত এবং কুণ্ঠিত ব'লেই তাঁরা মনে করেন—চারুকলাশিক্ষক হতে গেলে সাধারণ শিক্ষার, ভাষাজ্ঞানের ও তত্ত্বজ্ঞানের কোন প্রয়োজন নেই, নাচতে পারলেই নৃত্যবিদ্, গান করতে পারলেই সংগীতবিদ্, অভিনয় করতে পারলেই নাট্যবিদ্, আঁকতে পারলেই চিত্রাঙ্কনবিদ্, মূর্তি গড়তে পারলেই মূর্তিনির্মাণবিদ্ এবং লিখতে পারলেই কাব্যবিদ্ হওয়া যায় অথচ এঁরা জানেন যে প্রাচীন ভারতে যাঁরা চারুকলাতত্ত্ব নিয়ে আলোচনা করেছেন, চারুকলার শিক্ষক ছিলেন, তাঁরা সকলেই বহুশাস্ত্রজ্ঞ মুনি অথবা পণ্ডিত। তাঁরা একাধারে শাস্ত্রবিদ্ ও কলাকুশলী ছিলেন।

এই সব শিক্ষাধিনায়করা এই কথাটি ভুলে যান যে চারুকলার যোগ্যতম শিক্ষক তিনিই যিনি একাধারে বহুশাস্ত্রবিদ্ পণ্ডিত এবং প্রয়োগদক্ষ শিল্পী। যিনি শুধু পণ্ডিত, শিল্পী নন তিনি যেমন শিক্ষক হিসাবে অযোগ্য তেমনি যিনি শুধু শিল্পী, কিন্তু শাস্ত্রজ্ঞানবিহীন তিনিও তেমনি অযোগ্য। চারুকলাশিক্ষার মান বৃদ্ধি করতে হ'লে চারুকলাশিক্ষকের আসনে এমন সব গুণীকে বসাতে হবে যাঁরা অন্যান্য বিদ্যার শিক্ষকের মতোই সাধারণ এবং বিশেষ উভয় শিক্ষায় শিক্ষিত। একটা দৃষ্টান্ত দিলেই আমার বক্তব্যের তাৎপর্য বুঝতে পারা যাবে। যদি কেউ কোন চারুকলায় বিশেষজ্ঞ হতে চান তবে তাঁকে অবশ্যই শিল্পতত্ত্ব পাঠ করতে গিয়ে দর্শন, মনস্তত্ত্ব প্রভৃতি শাস্ত্রে পৌঁছতে হবে। অন্যদিকে বিশেষ শিল্পের ইতিহাস জানতে গেলে তাঁকে অবশ্যই সাংস্কৃতিক ইতিহাস পড়তে হবে এবং সাংস্কৃতিক ইতিহাস পড়তে গিয়ে রাজনৈতিক, অর্থনৈতিক ইতিহাসের পরিপ্রেক্ষিত জানতেই হবে। অধ্যাপনার জন্যই যখন এত বিদ্যার জ্ঞান আবশ্যক, গবেষণা করা ও গবেষণা পরিচালনার জন্য আরো কত গভীর ও বিস্তৃত জ্ঞানই না অপরিহার্য!

আমি মনে করি রবীন্দ্রভারতী বিশ্ববিদ্যালয়ের প্রতিষ্ঠা শিল্পশিক্ষার জগতে যুগান্তর এনে দিয়েছে। চারুকলা নিয়ে অনার্স ও এম. এ. পাশ করছেন যাঁরা, চারুকলা নিয়ে গবেষণা করছেন যাঁরা, তাঁরা চারুশিল্পশিক্ষার মানকে অবশ্যই উন্নত করবেন; এমন একদিন আসবে যেদিন রবীন্দ্রভারতীর মতো চারুকলা-বিশ্ববিদ্যালয় ভারতের প্রত্যেক রাজ্যে গ'ড়ে উঠবে এবং এম. এ. উপাধিধারীদের উপরে শিক্ষাদানের দায়িত্ব ন্যস্ত হবে। সেদিন ভারতবর্ষে হ্যান্‌স্‌লিক অপরিচিত ব্যক্তি থাকবেন না এবং তাঁর 'The Beautiful in Music' (সংগীতে সুন্দর) সংগীতের স্নাতকোত্তর পাঠ্যতালিকায় বিশিষ্ট স্থান অধিকার করবেই।

এই গ্রন্থখানির অনুবাদে আমাকে বিশেষ উৎসাহ দিয়েছিলেন রবীন্দ্রভারতী বিশ্ববিদ্যালয়ের প্রথম উপাচার্য শ্রীহিরণ্ময় বন্দ্যোপাধ্যায় মহাশয়। তিনি একাধারে শিল্পী ও শিল্পতত্ত্বরসিক। তাঁকে আমি প্রণাম জানাচ্ছি। স্মরণ করছি ৺রমেশদা'কে—যিনি সংগীতশিক্ষার উন্নতির জন্য সংগীততত্ত্বজ্ঞানের প্রয়োজনীয়তা বিশেষভাবে উপলব্ধি করেছিলেন এবং পাঠ্যতালিকায় শিল্পতত্ত্বকে বিশেষ স্থান দিয়েছিলেন। সংগীত বিভাগের প্রীতিভাজন অধ্যাপক ডঃ শ্রীঅমিয় বন্দ্যোপাধ্যায়ের গবেষণা পরিচালনা করতে গিয়ে বহুদিন সংগীতের বহু সমস্যা নিয়ে আলোচনা করেছি। শ্রীমান অমিয় শুধু মতামত দিয়েই আমাকে সাহায্য করেনি প্রুফ দেখেও

একটা গুরু দায়িত্ব থেকে মুক্ত করেছে। আমার পরমবন্ধু শ্রীশ্রীশকুমার কুণ্ডু মহাশয় গ্রন্থখানি প্রকাশের দায়িত্ব নিয়েছেন। তাঁকে আমি প্রীতি ও শুভেচ্ছা জানাচ্ছি।

পরিশেষে আমি এই কামনাই করি—"সংগীতে সুন্দর" সংগীততত্ত্বজিজ্ঞাসুর নানা জিজ্ঞাসা পরিতৃপ্ত করুক, সংগীততত্ত্বচিন্তার ক্ষেত্রে মনস্বী সংগীতরসিকদের আকর্ষণ করুক।

সাধনকুমার ভট্টাচার্য

৪৯ শরৎ বসু রোড
সুভাষনগর
দমদম গোরাবাজার
কলিকাতা-২৮

ভূমিকা

সংগীত যেহেতু অন্যতম চারুশিল্প এবং চারুশিল্পের সাধারণ সংজ্ঞাটি প্রত্যেক চারুশিল্পের ক্ষেত্রেই সুপ্রযোজ্য হওয়া আবশ্যক, শিল্পতত্ত্বের ক্রমবিকাশের ইতিহাসের সঙ্গে সংগীতশিল্পতত্ত্বের ইতিহাস অবিচ্ছেদ্যভাবে যুক্ত হয়ে থাকতে বাধ্য। শিল্পতত্ত্বের ইতিহাস যেখানে যেখানে বাঁক নিয়েছে, সংগীতশিল্পতত্ত্বেও সেখানে সেখানে বাঁক দেখা গিয়েছে। প্রাচীনতম অনুকরণবাদ থেকে আরম্ভ করে অতি সাম্প্রতিক 'কনফিগারেশানিজ্‌ম' অর্থাৎ বিমূর্তরূপ-নির্মিতিবাদ পর্যন্ত যত রকমের মতবাদ দেখা দিয়েছে, সংগীতশিল্পতত্ত্বের আলোচনা ঐ সব মতবাদের দ্বারা প্রভাবিত হয়েছে। বাস্তবিকই যিনিই পরিপাটি চিন্তা করতে চেষ্টা করেছেন, অর্থাৎ চারুশিল্পের সাধারণ সংজ্ঞা নির্ধারণ করে নেওয়ার পরে ঐ সংজ্ঞার সঙ্গে সঙ্গতি রেখে, সংগীতের সংজ্ঞা, স্বরূপ, উদ্দেশ্য প্রভৃতি আলোচনা করতে অগ্রসর হয়েছেন, তিনিই বিভিন্ন সিদ্ধান্তের ভিতর থেকে একটি সিদ্ধান্তকে বেছে নিয়েছেন এবং সেই সিদ্ধান্তের সঙ্গে সঙ্গতি রেখে সব সমস্যার আলোচনা করেছেন। তাই সংগীততত্ত্ব-বিচারে হ্যান্‌স্‌লিকের স্থান নির্দেশ করতে হ'লে প্রথমেই আমাদের দেখতে হবে হ্যান্‌স্‌লিকের আগে এবং তাঁর সময়ে শিল্পতত্ত্বের ক্ষেত্রে কোন্ কোন্ মতবাদ প্রচলিত ছিল, কোন্ মতবাদ তাঁর মনের উপর অধিক প্রভাব বিস্তার করেছিল, বিভিন্ন মতবাদের অব্যাপ্তি-অতিব্যাপ্তি দোষ লক্ষ্য করার পরে নতুন কোন্ সিদ্ধান্ত তিনি গ্রহণ করেছিলেন এবং সেই সিদ্ধান্ত সন্তোষজনকভাবে সব প্রশ্নের মীমাংসা করতে পেরেছে কি না। বলা বাহুল্য, কাজটি খুবই আয়াসসাধ্য ব্যাপার এবং শিল্পতত্ত্বের ছোটখাট একখানি ইতিহাস রচনা না করে, বা প্লেটোর সময় থেকে উনবিংশ শতাব্দীর প্রথমার্ধ পর্যন্ত শিল্পতত্ত্বের ক্রমবিকাশের ইতিহাস আলোচনা না করে কাজটি করা সম্ভব নয়। অথচ হ্যান্‌স্‌লিকের "সঙ্গীতে সুন্দর" গ্রন্থখানি রচিত হওয়ার আগে পর্যন্ত, অর্থাৎ প্লেটো-এরিস্টটলের সময় থেকে উনবিংশ শতাব্দীর প্রথমার্ধ পর্যন্ত, শিল্পতত্ত্বের ক্ষেত্রে যে-সব প্রধান প্রধান মতবাদ দেখা দিয়েছে তাদের বিস্তারিত বিবরণ দেওয়ার অবকাশ এখানে নেই। তবে তা না থাকলেও তাদের সংক্ষিপ্ত পরিচয় দিতেই হবে [illegible] প্রধান প্রধান সিদ্ধান্তের উল্লেখ ও এক সিদ্ধান্ত-

থেকে অপর সিদ্ধান্তের মৌলিক পার্থক্য কোথায় তা নির্দেশ করতেই হবে। এই সব সিদ্ধান্তের পটভূমিতে হ্যানস্‌লিকের চিন্তাকে দাঁড় করিয়ে দেখতে পারলে তবেই তার স্বরূপ ভালোভাবে বুঝতে পারা যাবে।

সকলেই জানেন ইয়োরোপের শিল্পতত্ত্ব নিয়ে প্রথম আলোচনা হয়েছিল গ্রীসে এবং আলোচনার সূত্রপাত করেছিলেন দার্শনিক প্লেটো এবং তাঁর সুযোগ্য শিষ্য মনীষী এরিস্টট্‌ল। এঁরা যে মতবাদ প্রবর্তিত করেছিলেন তা শিল্পতত্ত্বে 'অনুকরণবাদ'* নামে প্রচলিত। প্লেটো এবং এরিস্টট্‌ল শিল্পকে অনুকরণাত্মিক ক্রিয়ার ফল বলে মনে করতেন এবং ভাস্কর্য, চিত্র, সংগীত, কাব্য, নৃত্য প্রভৃতি যত শিল্প আছে সব শিল্পই তাঁদের মতে অনুকৃতি। এরিস্টট্‌ল-কৃত 'পোয়েটিক্‌স্‌' গ্রন্থ থেকে একটি উদ্ধৃতি দিলে বক্তব্যটি আরো স্পষ্ট বুঝা যাবে। তিনি লিখেছেন —"মহাকাব্য ও ট্র্যাজেডি, কমেডি ও ডিথিরাম্বিক কবিতা অর্থাৎ প্রশস্তি-কাব্য, বাঁশির এবং বীণার সংগীত অনুকরণেরই বিশেষ বিশেষ রীতি। একের সঙ্গে অন্যের পার্থক্যের কারণ মাধ্যমের, বিষয়বস্তুর এবং রীতির পার্থক্য। অনেকে যেমন বর্ণ ও আকৃতির মাধ্যমে বিভিন্ন বস্তুকে অনুকরণ বা উপস্থাপন করেন, তেমনি উল্লিখিত শিল্পের ক্ষেত্রেও অনুকরণ ব্যাপারটি নিষ্পন্ন হয় ছন্দ, ভাষা ও সুর (harmony) এই তিনের একক অথবা সমবেত সংযোগে। এমনিভাবে বাঁশির এবং বীণার সংগীতে শুধুমাত্র সুর ও ছন্দ প্রযুক্ত হয়ে থাকে ···নৃত্যে সুরকে বাদ দিয়ে শুধু ছন্দ ব্যবহৃত হয়, কারণ নৃত্য চরিত্রকে, আবেগকে এবং ক্রিয়া বা ঘটনাকে ছন্দোময় অঙ্গভঙ্গিমায় অনুকরণ করে থাকে।" এরিস্টট্‌লের সিদ্ধান্ত এখানে খুব স্পষ্ট এবং তাঁর মতে সংগীত সুরের মাধ্যমে অনুকরণ করে এবং সুরের মাধ্যমে যে-বস্তুকে অনুকরণ করা সম্ভব, সেই বিষয়বস্তুকেই অর্থাৎ ভাববস্তুকেই অনুকরণ করে। অনুকরণবাদের তাৎপর্য অনুধাবন করলেই এরিস্টট্‌লের সিদ্ধান্ত আরো সহজে বুঝতে পারা যাবে। অনুকরণবাদের প্রথম বক্তব্য এই যে, মানুষের মধ্যে অনুকরণবৃত্তি সহজাত এবং খুবই প্রবল। দ্বিতীয় বক্তব্য এই যে, এই বৃত্তির এবং এই বৃত্তির সঙ্গে আরো একটি সহজাত বৃত্তির —'instinct of harmony and rhythm'—যোগ ঘটায় শিল্পের সৃষ্টি হয়। তৃতীয় বক্তব্য এই, প্রত্যেক শিল্পের নির্দিষ্ট মাধ্যম (মিডিয়াম) আছে, এবং ঐ

---

* প্লেটোর মতবাদ।

মাধ্যমের সামর্থ্য অনুসারে নির্দিষ্ট বিষয়বস্তুও আছে। চতুর্থ বক্তব্য এই যে, ঐ নির্দিষ্ট বিষয়বস্তুকে উপস্থাপন করার সাফল্যের উপরেই শিল্পের উৎকর্ষ নির্ভর করে। পঞ্চম বক্তব্য এই যে, শিল্প-আস্বাদনজনিত আনন্দের মধ্যে জ্ঞানের আনন্দ কিছুটা থাকলেও আসলে শৈল্পিক আনন্দ সার্থক অনুকরণ অর্থাৎ সুসম্পূর্ণ এবং যথাযথ রূপ দেখার আনন্দ, এক কথায় শিল্পীর অনুকরণপ্রতিভা উপলব্ধি করার আনন্দ। এখন শিল্পতত্ত্বে অনুকরণবাদের বিশেষ তাৎপর্য কি এ প্রশ্ন কেউ যদি তোলেন, উত্তরে বোধ হয় এই কথাই বলতে হবে যে অনুকরণবাদের বিশেষ তাৎপর্য এই যে অনুকরণবাদীরা একদিকে যেমন অনুকরণবৃত্তিসম্পন্ন একজন অনুকর্তা বা শিল্পীর অস্তিত্ব স্বীকার করেন, অন্যদিকে তেমনি একটি অনুকার্য বাস্তব জগতের অস্তিত্বও স্বীকার করেন—যে জগৎ বস্তুজগতে ইন্দ্রিয়গ্রাহ্য বিচিত্র রূপ নিয়ে, জীবজগতে ভাবাবেগ রূপে, বিশেষতঃ মানবজগতে, চরিত্র এবং চরিত্রের অভিব্যক্তি আঙ্গিক-বাচিক-সাত্ত্বিক রূপে বিবর্তিত হয়ে চলেছে। অনুকরণবাদীর ধারণা শিল্পীর কাজ এই বিচিত্র জগতকে স্বরূপে জানা এবং বিশেষ আকারে রূপ দিয়ে সকলকে জানানো। শিল্পী তাঁর রূপসংস্কার থেকে যত নতুন রূপ, যত সম্ভাব্য রূপই কল্পনা করুন না কেন, তাতে জগতের কোন না কোন রূপের আদল থাকবেই—তা প্রতিরূপ না হতে পারে, অনুরূপ হবেই। কারণ, জগতের অভিজ্ঞতাকে প্রকাশ না করে শিল্পী আর কি প্রকাশ করবেন? এখানেই অনুকার্য বাস্তব একটি 'জগতের অস্তিত্ব' বা 'জগতের অভিজ্ঞতা'—এই দুটি কথা বিশেষভাবে স্মরণ রাখার জন্য অনুরোধ করছি। এর পরে কল্পনাবাদের সঙ্গে অনুকরণবাদের পার্থক্য নিরূপণ করার সময়ে আমরা দেখব অনুকরণ ব্যাপারটি বাস্তব জগতের রূপের অভিজ্ঞতাকে প্রকাশ করতে যতখানি বাধ্য, কল্পনা ততখানি বাধ্য তো নয়ই, বরং সম্পূর্ণ স্বাধীন। অর্থাৎ অপূর্ববস্তু—অপূর্বরূপ নির্মাণে ব্যাপৃত, যেখানে অনুকরণ বিষয়াভিমুখী, বিষয়ানুগ ব্যাপার কল্পনা সেখানে ঊর্ণনাভের মতো আত্মার ভিতর থেকেই অপূর্ববস্তু নির্মাণ করে।

আগেই বলা হয়েছে এক শিল্প থেকে অন্য শিল্প পৃথক হয় মাধ্যমের পার্থক্যে, বিষয়বস্তুর পার্থক্যে এবং রীতির পার্থক্যে। ভাস্কর্যের মাধ্যম বা উপাদান হচ্ছে পাথর, ধাতু, মাটি ইত্যাদি এবং বিষয়বস্তু—বিভিন্ন শ্রেণীর মূর্তি; চিত্রের উপাদান হচ্ছে বর্ণ ও রেখা এবং বিষয়বস্তু হচ্ছে প্রাকৃতিক দৃশ্য বস্তুর, প্রাণীর এবং মানুষের নানা মূর্তি। ভাস্কর্য ও চিত্র নিজ নিজ উপাদান দিয়ে এমন সব শিল্প বা সুন্দর

রূপ সৃষ্টি করে যা দৃষ্টিগ্রাহ্য। কিন্তু কাব্যের ক্ষেত্রে আমরা দেখি, কবি ভাষার উপাদানে জগতকে, জীবনকে বর্ণনা করেন ; ভাস্করের মতো, চিত্রকরের মতো দৃষ্টিগ্রাহ্য কোন বস্তুরূপ গড়তে পারেন না। অর্থপূর্ণ শব্দের সংকেতে সব কিছুই বর্ণনা করা যায় ; তাই কবির অনুকরণীয় বিষয়বস্তুর ব্যাপ্তি ব্যাপকতা নৃত্যশিল্প কি অনুকরণ করে এই প্রশ্নের উত্তরে এরিস্টট্‌ল পরিষ্কারভাবেই বলেছেন, নৃত্য ছন্দোলয়ে ও দেহভঙ্গিমায়—চরিত্রকে, ভাবাবেগকে এবং ক্রিয়াকে উপস্থাপন করে। সংগীতের ক্ষেত্রে প্রবেশ করলে দেখা যায়—সংগীতের উপাদান বা মাধ্যম হচ্ছে সুরধ্বনি এবং ছন্দোলয় ; এই দুই উপাদানের সাহায্যে সুরশিল্পী অনুকরণ করেন—অন্তর্গত ভাবাবেগকে। সুরধ্বনি এবং শব্দের মধ্যে পার্থক্য এই যে 'শব্দ' যেখানে সংকেতময়, অর্থাৎ অর্থব্যঞ্জক, সুরধ্বনি সেখানে নিরর্থক এবং নিরর্থক সংকেতবিহীন বলেই সুরধ্বনি কোন কিছুকে বর্ণনা করতে পারে না, পারে শুধু ভাবাবেগের ব্যঞ্জনা সৃষ্টি করতে ও পারে শুধু সুর-ছন্দের, ধ্বনির ও গতির মধ্যে ভাবাবেগের বর্ণের ও গতির সাদৃশ্যকে অভিব্যঞ্জিত করতে। প্লেটো, এরিস্টট্‌ল এত খুলে না লিখলেও অনুকরণবাদের দিক থেকে সংগীততত্ত্বকে যে এই ভাবেই উপস্থাপিত করতে হবে, এবিষয়ে কোন সন্দেহ নেই।

এখানে একটা প্রশ্ন উঠতে পারে—কারো মনে হতে পারে—যদিও কারো মনেই আজ পর্যন্ত এ প্রশ্নটি জাগেনি—এরিস্টট্‌ল যেভাবে কথাগুলি বলেছেন তাতে এই কথাই মনে হওয়া স্বাভাবিক যে 'হারমনি' এবং 'রিদম্‌' সংগীতের মাধ্যম, এবং সংগীতের অনুকার্য বিষয় হচ্ছে ভাবাবেগ। কিন্তু এরিস্টট্‌ল যখন একথাও স্বীকার করেছেন যে 'instinct of imitation'—অনুকরণবৃত্তি যেমন সহজাত, তেমনি সুর ও ছন্দের বৃত্তিও (instinct for harmony and rhythm) সহজাত, তখন কি আমরা এ কথা বলতে পারিনে যে এরিস্টট্‌লের মনের এক কোণে এ ধারণাও ছিল যে সংগীতশিল্পী ধ্বনির ও ছন্দের সাহায্যে সহজাত সুষমাবোধ ও ছন্দোবোধকেই প্রকাশ করে থাকেন? এ কথা কি এরিস্টট্‌ল বলেননি যে শিল্পসৃষ্টির মূলে দুটী সহজাত বৃত্তি কাজ করে থাকে, একটি অনুকরণবৃত্তি অন্যটি সুষমা ও ছন্দোবৃত্তি? এরিস্টট্‌লের উক্তিকে এইভাবে ব্যাখ্যা করলে অবশ্যই এ কথা বলা যেতে পারে যে অতি প্রাচীন কালেই, শিল্পের প্রকাশ্য বিষয় যে কোন বস্তু বা আবেগ নয়, বিষয় হচ্ছে সুষমাবোধ বা ছন্দোবোধ, এক কথায় সৌন্দর্য, এই সিদ্ধান্তের দিকে ঝোঁক এসেছিল। এ কথা ঠিক বটে যে প্লেটো এবং প্লেটোর শিষ্য এরিস্টট্‌লও সুরধ্বনির

স্বকীয় অর্থাৎ নিরপেক্ষ সৌন্দর্যের অস্তিত্ব স্বীকার করেছেন; কিন্তু এ কথা আরো ঠিক যে তাঁরা কেউই নিরপেক্ষ সৌন্দর্যের ভিত্তির উপরে শিল্পকে স্থাপিত করেননি, সংগীতের অনুকার্য বিষয় যে ধ্বনিগত সুষমা ও ছন্দ, এমন সিদ্ধান্ত করেননি। বলা বাহুল্য প্লেটো-এরিস্টটলের কাছে সৌন্দর্য অনুকরণের সম্পূর্ণতার মধ্যে তথা সুষমা ও ছন্দোময়তার পূর্ণতার মধ্যে নিহিত; এক কথায় সৌন্দর্য বা সুষমা অনুকরণেরই পূর্ণতর পরিণাম বিশেষ, অনুকৃত বস্তুর বা শিল্পেরই একটি গুণ। অর্থাৎ এ সৌন্দর্য সাপেক্ষ-সৌন্দর্য, নিরপেক্ষ-সৌন্দর্য নয়। সুতরাং এই সৌন্দর্যের বিচার নৈর্ব্যক্তিক সুষমার ও ছন্দের বিচার নয়, এ সৌন্দর্যের বিচার বিষয়বস্তু কি পরিমাণে কত পূর্ণরূপে অনুকৃত হল তারই বিচার, এক কথায় বিষয়-সাপেক্ষ সৌন্দর্যের বিচার। এই দিক থেকে দেখতে গেলে, সংগীতের সৌন্দর্য-বিচার যে ধ্বনি-সমাবেশে সংগীত রচিত হয়েছে শুধুমাত্র তার সুষমা ও ছন্দের বিচার নয়; যে নির্দিষ্ট ভাবাবেগকে সংগীত উপস্থাপিত করতে চেয়েছে, সেই ভাবাবেগটি কি পরিমাণে ঐ ধ্বনি-সমাবেশের ভিতর দিয়ে ব্যক্ত হয়েছে, তারই বিচার। অর্থাৎ সৌন্দর্য-বিচার আপাতদৃষ্টিতে রূপের বিচার বটে কিন্তু রূপ যেহেতু ভাবাবেগেরই রূপ, সেই হেতু রূপের ভাবাবেগ-ব্যঞ্জকতার বিচার।

এই শেষোক্ত বাক্যটি থেকে মনে প্রশ্ন জাগতে পারে যে সংগীত যখন ভাবাবেগকেই ব্যক্ত করে, তখন অন্ততঃ সংগীতের ক্ষেত্রে আবেগবাদ ও অনুকরণবাদের পার্থক্য কোথায়? পার্থক্য অনেক। অনুকরণবাদের মতে শিল্প অনুকরণবৃত্তির ফল, অনুকৃতি-রচনা বা কল্পনাই শিল্পের কাজ এবং শিল্পরচনার উদ্দেশ্য, অনুকৃতির রূপ দেখিয়ে সামাজিক মনে আনন্দ দেওয়া।

অন্যপক্ষে শিল্পতত্ত্বের অন্যতম প্রধান এবং সুপ্রচলিত মতবাদ ভাবাবেগবাদের মতে শিল্পের জন্ম অনুভববৃত্তি থেকে, ভাবাবেগকে প্রকাশ করাই শিল্পের কাজ এবং উদ্দেশ্য—দর্শক-পাঠকমনে ভাবাবেগ জাগানো তথা আনন্দ দান করা। প্রথম লক্ষণীয় এই যে প্রথম পার্থক্য বৃত্তিগত। একের মতে বৃত্তি—অনুকরণ; অন্যের মতে বৃত্তি—অনুভব। অনুকরণ মুখ্যতঃ জ্ঞানাত্মক; অনুভব মুখ্যতঃ আবেগাত্মক। দ্বিতীয় পার্থক্য বিষয়গত। একের মতে অনুকরণের বিষয় যেমন বস্তুরূপ হতে পারে, তেমনি ভাবাবেগের রূপও হতে পারে। অন্যের মতে রূপের আশ্রয়ে শেষ পর্যন্ত ভাবাবেগেই ব্যক্ত হয়, শিল্পের রূপ সব ক্ষেত্রেই আবেগেরই রূপ। তৃতীয় পার্থক্য উদ্দেশ্যগত। একের মতে শিল্পের উদ্দেশ্য রূপ-সৌন্দর্য দিয়ে সামাজিকের

মনে আনন্দ দেওয়া, সামাজিকের 'রূপ-সৌন্দর্য' সম্ভোগের ইচ্ছাকে তৃপ্ত করা ; অন্যের মতে শিল্পের উদ্দেশ্য ভাবাবেগ জাগিয়ে দিয়ে সামাজিকের ভাবাবেগবৃত্তিকে চরিতার্থ করা, আবেগজনিত আনন্দ দেওয়া। বৃত্তি, বিষয়বস্তু এবং উদ্দেশ্য এই তিন বিষয়েই একে অন্য থেকে পৃথক। অনুকরণবাদী বলবেন—সংগীতকার ভাবাবেগের রূপটি অনুকরণ করেন এবং শ্রোতারা ভাবাবেগের রূপের অনুকরণ দেখে আনন্দ লাভ করেন। এই দিক থেকে দেখলে ভাবাবেগবাদের সঙ্গে রূপবাদের এবং কল্পনা-বাদের সঙ্গে অনুকরণবাদের সাদৃশ্য রয়েছে। সে যাই হোক এ কথা মনে রাখতে হবে যে রূপকল্পনাবাদের সমান্তরালে ভাবাবেগবাদ শিল্পতত্ত্বে প্রচলিত রয়েছে, এবং নানা ছদ্মমূর্তি নিয়ে বিরাজ করছে। নানা ছদ্মমূর্তি বলতে আমি সেই সব মতবাদ-গুলির কথাই বলছি যেগুলি শিল্পতত্ত্বে 'হেডোনিস্টিক' নামে পরিচিত, যেগুলি শিল্পকে প্রকাশবৃত্তির ফল মনে না করে বাসনা পরিপূরণের উপায় বলে মনে করে, শিল্পের আনন্দকে সাধারণ অর্থাৎ ব্যক্তিগত বাসনা পরিপূরণের আনন্দ বলে গণ্য করে—এক কথায় শিল্পকে 'fact of feeling' বলে মনে করে। অবশ্য ভাববাদের মধ্যে যেমন রকমফের আছে, রূপকল্পনাবাদের মধ্যেও তেমন রকমফের রয়েছে। 'রূপকল্পনা' কথাটি এখানে আমি ব্যাপক অর্থে অর্থাৎ যে মত রূপসৃষ্টিকেই শিল্পের উদ্দেশ্য বলে মনে করে সেই মতের অর্থেই ব্যবহার করছি এবং অনুকরণবাদকে রূপকল্পনাবাদের অন্তর্ভুক্ত করছি।

প্রশ্ন উঠবেই—অনুকরণ ও কল্পনা তবে কি একই ব্যাপার? অনুকরণবাদ ও কল্পনাবাদ কি মূলতঃ একই?

বলা বাহুল্য, এই প্রশ্নের মীমাংসা করতে হলে অনুকরণ এবং কল্পনার ঐক্যের ও পার্থক্যের পূর্ণ হিসাব করতে হবে। এই কাজে অগ্রসর হতে গিয়ে প্রথমেই প্লেটো-এরিস্টট্ল যে অর্থে 'মাইমেসিস' শব্দটি ব্যবহার করেছেন সেই দিকে দৃষ্টিপাত করতে পারি। সকলেই জানেন, 'মাইমেসিস' কথাটি সংকীর্ণ 'যদ্দৃষ্টং তল্লিখিতম্' অর্থে ব্যবহৃত হয়নি। 'মাইমেসিস' শুধু যা বস্তুতঃ সম্ভব হয়েছে তারই অনুকরণ নয়, 'মাইমেসিস' সম্ভাব্যেরও (probable) উপস্থাপনা। এখন সম্ভাব্যের উপস্থাপনা বলতে যদি এমন কিছু বুঝায় যে মানুষ যেমন তার অভিজ্ঞতাকে অবিকল উপস্থাপনা করতে পারে, তেমনি পারে উপলব্ধ প্রতীতিকে স্ব স্ব দেশ-কাল-পাত্র থেকে বিযুক্ত করে নিয়ে নতুন দেশ-কাল-পাত্রে স্থাপন করতে, তথা নতুন অধিকরণ এবং নতুন রূপ সৃষ্টি করতে, তা হ'লে আমরা দেখব যে কল্পনার সঙ্গে অনুকরণের ব্যবধান

অনেকখানি কমে এসেছে। 'অনুকরণ যেখানে সম্ভবের (real) অনুকরণ সেখানে অনুকরণবৃত্তিসাপেক্ষ, পরাধীন বিষয়নিষ্ঠ। কিন্তু অনুকরণ যেখানে সম্ভাব্যের অনুকরণবৃত্তি সেখানে বিষয়কে অবলম্বন করে নতুন রূপ উদ্ভাবনায় ব্যাপৃত, অপেক্ষাকৃত নিরপেক্ষ এবং স্বাধীন। সম্ভাব্যের (probable) বা 'যা' ঘটতে পারে, (what may happen)—তার স্থানে বাস্তবতা কোথাও নেই, তা আছে শুধু ব্যক্তির মনে এবং আছে কল্পনারূপেই। সম্ভাব্য কোন 'পূর্ববস্তু' নয় 'অপূর্ববস্তু', এবং এই অর্থেই অপূর্ব যে, তার অস্তিত্ব বাস্তবজগতে যথাযথরূপে পাওয়া যাবে না। এই সম্ভাব্যের রূপ যেমন 'impossible' হতে পারে তেমনি 'absurd'ও হতে পারে। মোট কথা, এই সম্ভাব্যের অনুকরণে অনুকরণবৃত্তিটি অনেক পরিমাণে সৃজনশীল (productive), ধরাবাঁধা কোন বস্তুর যথাযথ উপস্থাপনা নয়—'reproductive' নয়।

এবার দেখা যাক কল্পনাবাদীরা কল্পনা বলতে কি বোঝেন এবং কি ভাবে অনুকরণের সঙ্গে তার পার্থক্য নির্দেশ করে থাকেন। কল্পনাবাদীরা কল্পনা বলতে কি বোঝেন বেনিডেট্টো ক্রোচের একটি মন্তব্য থেকেই তা উদ্ধার করা যেতে পারে। অনুকরণ এবং কল্পনার পার্থক্য নির্দেশ করতে গিয়ে তিনি লিখেছেন—'Ancient psychology views fancy or imagination as a faculty midway between sense and intellect but always as conservative and reproductive of sensuous impressions or conveying conceptions to the senses never properly as a productive autonomous activity'। এই মন্তব্যটি বিশ্লেষণ করে দেখা যাক :—

১. কল্পনা বুদ্ধি এবং ইন্দ্রিয়ের মধ্যবর্তী একটি বৃত্তি ;

২. সর্বদাই রক্ষণশীল—কারণ তা ইন্দ্রিয়গৃহীত প্রতীতিকে যথাযথভাবে পুনরুপস্থাপিত করে, অথবা ধারণাকে ইন্দ্রিয়গ্রাহ্য রূপে পরিণত করে ;

৩. ঠিক একটা সৃজনশীল স্বাধীন বৃত্তি বা ক্রিয়া নয় ; এই মন্তব্য থেকে আমরা কল্পনার স্বরূপ এইটুকুই জানছি যে, (ক) কল্পনা 'বুদ্ধিবৃত্তি' নয় ; (খ) কল্পনা ইন্দ্রিয়-প্রতীতি মাত্র নয় ; (গ) কল্পনা বুদ্ধি এবং ইন্দ্রিয়-নিরপেক্ষ স্বাধীন স্বতন্ত্র একটি বৃত্তি ; (ঘ) কল্পনা সৃজনশীল এবং সৃজনশীল বলেই স্বাধীন অর্থাৎ অভিজ্ঞতার বিষয়াধীন নয়।

যে সকল শিল্পতত্ত্বের ইতিহাসলেখক বৃদ্ধ ফিলোস্‌ট্রেটাস্‌ লিখিত 'তিয়ানার

'এপোলোনিয়াসের জীবনী' নামক গ্রন্থের কয়েকটি পরিচ্ছেদের উপর গুরুত্ব আরোপ করেন, কল্পনাত্মিকা সৃষ্টির ধারণা ফিলোস্‌ট্রেটাসের মধ্যেই প্রথম দেখা গিয়েছিল বলে দাবী করেছেন, ক্রোচে তাঁদের মত সমালোচনা করে এই সিদ্ধান্তেই পৌঁছেছেন যে তাঁরা এরিস্টটলের কথিত 'মাইমেসিস' তত্ত্বের বাইরে যেতে পারেননি। ফিলোসট্রেটাসের বক্তব্য এই যে ফিডিয়াস এবং প্রাকৃসিটেলেস্‌ যে সব দেবমূর্তি গড়েছেন তা গড়ার জন্য তাঁদের স্বর্গে গিয়ে দেবতাদের দেখে আসতে হয়নি। অনুকরণবাদ মানতে গেলে এই কথাই স্বীকার করতে হবে যে শিল্পীরা প্রথমে দেবতাদের দেখে আসবেন এবং আসার পরে মূর্তি গড়বেন। কোন বাস্তব রূপ বা আদর্শ (মডেল) না দেখেও শিল্পীরা যে মূর্তি গড়তে পারেন তার কারণ এই যে, তাঁদের মধ্যে কল্পনাবৃত্তি আছে—যে বৃত্তি 'a wiser agent than simple imitation'। ক্রোচে দেখিয়েছেন ফিলোসট্রেটাসের অনেক আগেই এবং অনেকেরই মধ্যে এই ধারণা দেখা দিয়েছিল। সক্রেটিস যখন চিত্রকর পর-হাসিয়াসের সঙ্গে সংলাপে (জেনোফন কর্তৃক রক্ষিত) এই কথা বলেছিলেন যে চিত্রকররা নানা মূর্তি থেকে তাঁদের প্রয়োজনীয় উপাদান সংগ্রহ করেন, তখন কি একই ধারণা পোষণ করেননি? জিউকৃসিস সম্বন্ধে গল্প আছে যে তিনি ক্রোটোনিয়ার পাঁচজন সুন্দরীর সৌন্দর্যসার সংগ্রহ ক'রে হেলেনের চিত্র এঁকেছিলেন: এই গল্প এবং এমনি আরো অনেক গল্প কি প্রচলিত ছিল না? ফিলোস্‌ট্রেটাসের কয়েক বছর আগে সিসেরো কি এ কথা বলেননি যে ফিডিয়াস কোন বাস্তব মূর্তির অনুকরণ করেননি—তাঁর দৃষ্টি নিবদ্ধ ছিল তাঁর মনের মধ্যে যে সুন্দর মূর্তির আদর্শ বা ধারণা ছিল সেই আদর্শ বা ধারণার উপরে? অথবা এ কথাও বলা চলে না যে প্লোটিনিয়াস যে অতীন্দ্রিয় সৌন্দর্য-দৃষ্টি বা বৌদ্ধিক প্রতিভানের কথা বলেছেন তার মূলে আছে ফিলোসট্রেটাসেরই কল্পনাতত্ত্বের প্রেরণা। ক্রোচের মতে, যে পর্যন্ত কল্পনাকে স্বতন্ত্র স্বাধীন এবং সৃজনশীল বৃত্তি হিসাবে গ্রহণ করা না হয়েছে, সে পর্যন্ত কল্পনাতত্ত্ব জন্ম লাভ করতে পারেনি এবং এই কল্পনাতত্ত্ব অনেক পরবর্তী কালে জন্মগ্রহণ করেছিল।

কল্পনাতত্ত্বের উৎস-সন্ধানে বেরিয়ে আমরা দেখতে পাব যে বুদ্ধিবৃত্তি এবং ইন্দ্রিয় এই দু'য়ের মধ্যবর্তী স্বতন্ত্র একটি বৃত্তি হিসাবে কল্পনার ধারণা অনেকেরই মনে দেখা দিয়েছিল। ১৫৭৮ খ্রীষ্টাব্দে স্পেনদেশীয় হুয়ার্টে কবিতার জন্ম যে কল্পনা থেকে, বুদ্ধি থেকে নয়, তা স্পষ্টভাষায় ঘোষণা করেছিলেন। ইংলণ্ডে বেকন

(১৬০৫) বলেছিলেন—বুদ্ধি থেকে বিজ্ঞানের, স্মৃতি থেকে ইতিহাসের, এবং কল্পনা থেকে কাব্যের জন্ম। হব্‌স্‌ও কাব্যের উৎপত্তি নিয়ে অনুরূপ আলোচনা করেছিলেন। ইতালীতে স্ফোর্জা পল্লভিসিনো (১৬৪৪) বলেছিলেন—কাব্যের মধ্যে সম্ভাব্য এবং ঐতিহাসিক সত্য-মিথ্যা খুঁজতে যাওয়া বৃথা, কারণ কাব্যের কাজ আমাদের সেই সব প্রাথমিক প্রতীতি নিয়ে, যা না সত্য না মিথ্যা। মোট কথা, কল্পনার কথা বলতে পল্লভিসিনো বুঝেছিলেন সম্ভাব্যেরই উপস্থাপনা, যা সত্য-মিথ্যা ধারণার বাইরে। অষ্টাদশ শতাব্দীর গোড়াতে (১৭১২) ইংলণ্ডের এ্যাডিসন স্পেক্‌টেটর পত্রিকায় (৪১১-৪২১ নং) কল্পনার আনন্দ বিশ্লেষণ করেছিলেন। এই সময়ের লেখায় ক্রোচের মতে 'imagination was often identified with wit, wit with taste, taste with feeling and feeling with first apprehensions or imagination ।' শুধু তাই নয়। 'উইট' এবং 'টেস্ট'-এর স্বরূপ ব্যাখ্যা করতে গিয়ে অনেকে যেমন বুদ্ধিবাদের দিকে ঝুঁকে পড়েছিলেন, অনেকে তেমনি 'ইমাজিনেশান' এবং 'ফিলিং'-এর স্বরূপ ব্যাখ্যা করতে গিয়ে আবেগবাদে গিয়ে পৌঁছেছিলেন।

অষ্টাদশ শতাব্দীর প্রথমার্ধে ইতালীতে জ্যামবাত্তিস্তা ভিকোর রচনায় কল্পনাবাদের দৃঢ় ভিত্তি স্থাপিত হয়েছিল। তিনিই প্রথম এরিস্টটলের 'সম্ভাব্যের ধারণা' (Concept of probability) পরিত্যাগ করে শিল্পের প্রকৃত স্বরূপ উপলব্ধি করেছিলেন। তিনিই প্রথম কল্পনাবৃত্তিকে একদিকে ইন্দ্রিয় থেকে, অন্যদিকে বুদ্ধি থেকে স্বাতন্ত্র্য দান করে কল্পনাকে স্বমহিমায় প্রতিষ্ঠিত করতে চেষ্টা করেছিলেন। কল্পনা যে কোন গৃহীত বস্তু-প্রতীতির পুনরূপস্থাপনামাত্র নয়, অথবা কোন বুদ্ধিলব্ধ নৈর্ব্যক্তিক ধারণাকে ইন্দ্রিয়গ্রাহ্য রূপের আবরণে আবৃত করা নয়—এই তত্ত্বটুকু ভিকো বুঝতে পেরেছিলেন। সৃজনশীল কল্পনার ধারণা ভিকোর মধ্যে যত স্পষ্টরূপে দেখা গেছে, ক্রোচের ধারণা, অষ্টাদশ শতাব্দীর সুবিখ্যাত দার্শনিক ইমানুয়েল কাণ্টের মধ্যে তত স্পষ্টরূপে পাওয়া যায় না; বরং কল্পনার স্বরূপ-বিচারে কাণ্ট ভিকো থেকে পিছিয়েই আছেন। বোমগার্টেনের শিল্পের যে ধারণা—শিল্প হচ্ছে বুদ্ধিগঠিত ধারণার ইন্দ্রিয়গ্রাহ্য ও কাল্পনিক পরিচ্ছদ (art as the sensible and imaginative vesture of an intellectual concept) তা অতিক্রম করে এগিয়ে যেতে পারেননি। বেনিডেট্টো ক্রোচে কাণ্টের শিল্পদর্শন আলোচনাপ্রসঙ্গে অতি স্পষ্ট ভাষায় লিখেছেন, 'He knows a repro-

ductive imagination, and an associative; but he knows nothing of a genuinely productive imagination, imagination in the proper sense'। এবং দেখিয়েছেন যে 'ক্রিটিক অফ জাজ্‌মেণ্ট্‌ গ্রন্থের ভূমিকায় কাণ্ট বৃত্তির (faculty) যে তালিকা দিয়েছেন তাতে তিনটি বৃত্তি স্বীকার করেছেন, তাদের মধ্যে কল্পনার কোন স্থান নেই। কাণ্টের মতে জ্ঞানবৃত্তি থেকে বুদ্ধি, অনুভববৃত্তি থেকে নীতি-বিচার এবং রসচর্চা, এবং ইচ্ছাবৃত্তি থেকে ধর্মাধর্মবোধ (reason) জন্মে থাকে।

এই তালিকায় কল্পনার স্থান বা নাম নেই এবং নেই বলেই কাণ্টের মতে কল্পনা সংবেদনার (Sensation) ব্যাপার। একথা অবশ্য স্বীকার করতেই হবে যে কাণ্ট তাঁর 'ক্রিটিক অফ্‌ পিয়োর রিজন্‌' গ্রন্থের 'ট্র্যান্‌সেন্‌ডেণ্টাল ডক্‌ট্রিন অফ এলিমেণ্ট্‌স' অংশে বিশুদ্ধ প্রতিভানের জন্য, প্রতিভানিক জ্ঞানের জন্য একটি স্বতন্ত্র শাস্ত্রের প্রয়োজনীয়তা উপলব্ধি করেছিলেন এবং তার নামও দিয়েছিলেন, 'ডি ট্র্যান্‌সেন্‌ডেণ্টালে এস্থেটিক'। কিন্তু বুদ্ধিবাদিতার প্রভাব কাটিয়ে উঠতে না পারায় কাণ্টের পক্ষে বিশুদ্ধ প্রতিভানের তথা শিল্পের স্বরূপ প্রতিষ্ঠিত করা সম্ভব হয়নি।

এ কথা সকলে জানেন যে কাণ্ট সৌন্দর্যের সংজ্ঞা নিরূপণ করতে গিয়ে দু'টি নঞবাচক এবং দু'টি সদ্‌বাচক সূত্র প্রয়োগ করেছেন। নঞবাচক সূত্র-দুটি এই:—(ক) সুন্দর তা-ই যা প্রয়োজন না মিটিয়েই আনন্দ দেয়; (খ) সুন্দর তা-ই যা সামান্যের ধারণা ছাড়াই আনন্দ দেয়। আর সদ্‌বাচক সূত্র-দুটি এই:—(ক) সুন্দর তা-ই যা কোন উদ্দেশ্যকে উপস্থাপিত না করেও পূর্ণতার রূপ নিয়ে উপস্থিত হয়; (খ) সুন্দর তা-ই যা সর্বজনীন আনন্দের বিষয়। কিন্তু এই যে সৌন্দর্য তাকে উপলব্ধি করার জন্য একটি স্বতন্ত্র বৃত্তি আছে। এই বৃত্তিটি একদিকে আনন্দবোধ, প্রয়োজনবোধ, মঙ্গলবোধ থেকে ভিন্ন; অন্যদিকে সত্যবোধ থেকেও ভিন্ন। এই বৃত্তিটি আসলে অনুভব-বৃত্তিই, তবে বিশেষ জাতীয় অনুভব। এই বিশেষ জাতীয় অনুভবেরই অপর নাম রসবোধ। এই রহস্যময় অনুভববৃত্তিটি জ্ঞানাত্মিকা ক্রিয়ার এবং ইচ্ছাত্মিকা ক্রিয়ার মধ্যবর্তী। জ্ঞানাত্মিকা হয়েও সম্পূর্ণ জ্ঞানাত্মিকা নয়, নৈতিক হয়েও নীতি-উদাসীন, আনন্দজনক হয়েও ইন্দ্রিয়ের আনন্দ থেকে সম্পূর্ণ পৃথক। ক্রোচে কাণ্টের এই রহস্যময় বৃত্তির অস্তিত্ব অস্বীকার করেছেন এবং এই সিদ্ধান্তেই পৌঁছেছেন যে কাণ্ট সৃজনশীল কল্পনার স্বরূপ বুঝতে পারেননি এবং কাণ্টের দর্শনে শিল্প ও সৌন্দর্য দুটি পৃথক সত্তা।

প্লোটিনাসের পরে সৌন্দর্য ও শিল্পকে এক ব'লে মনে করেছিলেন শিল্প-দার্শনিক শিলার এবং পরবর্তী ভাববাদী দার্শনিকরা সৌন্দর্যকে শিল্প থেকে পৃথক করে বিচার করেননি। শেলিঙ, সোলগের, হেগেল প্রমুখ জার্মান শিল্প-দার্শনিকগণ এবং ইংলণ্ডে কোলরিজ, শেলী প্রমুখ কবি-সমালোচকরা অনেকেই কল্পনাতত্ত্ব নিয়ে মাথা ঘামিয়েছিলেন এবং শিল্পের জগৎ যে কল্পনার জগৎ, উচ্চকণ্ঠে এই সত্য প্রচার করেছিলেন। কিন্তু সৃজনশীল কল্পনার স্বরূপ সকলে সমান মাত্রায় উপলব্ধি করতে পারেননি; শেষ পর্যন্ত কল্পনাকে কেউ বুদ্ধিসাপেক্ষ, কেউ বা অনুভবসাপেক্ষ ব'লে মনে করতেন।

অনুকরণবাদ, ভাবাবেগবাদ এবং কল্পনাবাদের মত আর একটি মতবাদও শিল্পতত্ত্বে বহু প্রাচীনকাল থেকে চলে আসছে এবং বর্তমান কালে বেশ গুরুত্ব লাভ করেছে। এই মতবাদটিকে সংক্ষেপে 'ফর্মালিজিম্' অথবা আধুনিক পরিভাষায় 'কনফিগারেশানিজ্‌ম্' বলা যেতে পারে। এই মতবাদটির উৎস খুঁজতে গেলে আমরা প্লেটো-এরিস্টটলের সৌন্দর্যের সংজ্ঞায় গিয়ে পৌঁছব। পোয়েটিকস-গ্রন্থে সৌন্দর্যের সংজ্ঞা ও স্বরূপ এরিস্টটল আলোচনা করতে গিয়ে লিখেছেন—'Again, a beautiful object, whether it be a living organism or any whole composed of parts must not only have an orderly arrangement of parts, but must also be of certain magnitude, for beauty depends on magnitude and order'। মোট কথা, সৌন্দর্যের উপলব্ধির জন্য, 'unity and sense of the whole' চাই-ই চাই। এই unity—বিশেষতঃ organic unity-র মধ্যেই সৌন্দর্য নিহিত, এবং এই ঐক্য আসলে বিভিন্ন অংশের সুষম বিন্যাস—orderly arrangement of parts। আমরা এও জানি যে এরিস্টটল সুষমাবোধ ও ছন্দোবোধকে মানুষের সহজাত বৃত্তি বলেই মনে করতেন এবং—orderly arrangement of parts—সুষমাবোধের দ্বারা নিয়ন্ত্রিত।

বলা বাহুল্য, ঐক্য, সুষমা প্রভৃতি গুণ বা মূল্য অনুকৃতিকে আশ্রয় করে থাকলেও শিল্পের উৎকর্ষবিচারে, সৌন্দর্যবিচারে, এই গুণগুলি ক্রমে ক্রমে নিরপেক্ষ মর্যাদা লাভ করেছে—ঐক্য বা সুষমা শিল্পের লক্ষ্য হয়ে দাঁড়িয়েছে। বস্তু-নিরপেক্ষ ঐক্য বা সুষমাই যেন form এবং একমাত্র তাঁকেই শিল্পী সৃষ্টি করতে চান। পরবর্তী কালে সিসেরো, সেণ্ট অগাস্টাইন প্রমুখ চিন্তাশীলদের সৌন্দর্য-চিন্তায় (empty definitions of the beautiful?)—পূর্বোক্ত সিদ্ধান্তেরই

পুনরাবৃত্তি পাওয়া যায়। সৌন্দর্যের সংজ্ঞা অগাস্টাইনের কাছে—'ঐক্য'। টমাস একুইনাস যখন সমন্বয় বা সম্পূর্ণতা, উপযুক্ত আয়তন এবং পরিচ্ছন্নতা—সৌন্দর্যের এই তিন ধর্ম নির্দেশ করেছেন তখন form-এর দিকেই বেশী ঝোঁক দেখিয়েছেন—form-কে নিরপেক্ষ মূল্য দেওয়ার চেষ্টা করেছেন। এই চেষ্টায় সুন্দর এক নিদর্শন পাওয়া যায় ইংরেজ চিত্রকর হোগার্থের 'দি এ্যানালিসিস অব বিউটি' গ্রন্থে (১৭৫৩)। মাইকেল এঞ্জেলোর আকৃতি-সৌন্দর্য বিষয়ক একটি মন্তব্যের উপর নির্ভর করে হোগার্থ সৌন্দর্যের নৈর্ব্যক্তিক আদর্শ—The Line of Beauty আবিষ্কার করার চেষ্টা করেছিলেন।

এই গ্রন্থে তিনি বিষয়বস্তু বা অনুকরণ-উৎকর্ষকে ভিত্তি করে চিত্রশিল্প বিচার করার বিরুদ্ধে প্রতিবাদ করেছেন এবং এই সিদ্ধান্তই করেছেন যে চিত্রশিল্প বিচার করতে শুধু form-এর বিচার করতে হবে, এবং সেই form সৌষম্য, বৈচিত্র্য, ঐক্য, সারল্য, জটিলতা এবং পরিমিতি দ্বারা গঠিত। এই সময়ে অনেকেই বিষয়-নিরপেক্ষ সৌন্দর্যের ধর্ম, আদর্শ সৌন্দর্যের স্বরূপ আবিষ্কারে মনোনিবেশ করে-ছিলেন। এঁদের এই চেষ্টাকে আমরা 'ফর্মালিজ্‌ম্‌'-প্রবণতা বলেই গণ্য করতে পারি। কারণ এই চেষ্টা আসলে নৈর্ব্যক্তিক (জ্যামিতিক) আকারেরই মধ্যে সৌন্দর্যকে প্রতিষ্ঠিত করার প্রয়াস। এই চেষ্টার নিদর্শন পরবর্তী কালে হারবার্ট (Herbert) এবং তাঁর শিষ্য, ৎসিমারম্যানের (Zimmermann) মধ্যেও পাওয়া যায়। হারবার্টের কাছে সৌন্দর্য form—উপাদানের বিশিষ্ট সমাবেশের মধ্যে —objectively pleasant formal relations-এর মধ্যে নিহিত। তাঁর মতে কোন বিশেষ শিল্পে একাধিক মূল্য মিশে থাকতে পারে, কিন্তু শৈল্পিক মূল্য হচ্ছে আকারমূল্য বা রূপমূল্য, এবং তার সঙ্গে বিষয়বস্তুর অন্যান্য মূল্যের কোন সম্পর্ক নেই। রবার্ট ৎসিমারম্যানের মতেও form হচ্ছে reciprocal relation of elements—উপাদানের পারস্পরিক সম্পর্ক।

এই 'ফর্মালিজ্‌ম্‌'ই যে অতি আধুনিক 'কনফিগারেশানিজ্‌ম্‌'-এ এসে পৌঁছেছে একটু তলিয়ে দেখলেই বুঝতে পারা যাবে। সৃজনশীল কল্পনাবাদ বা প্রতিভান-বাদের সঙ্গে 'ফর্মালিজম্‌'-এর এবং রূপ-কৈবল্যবাদের (কন্‌ফিগারেশানিজ্‌ম্‌) তুলনামূলক আলোচনা করলেই বক্তব্যটি স্পষ্ট হবে বলে মনে করি। আলোচনার গোড়াতেই আমি মূল পার্থক্যের দিকে দৃষ্টি আকর্ষণ করছি। অনুকরণবাদ, ভাবাবেগবাদ, কল্পনাবাদ পরবর্তীকালে প্রতিভানবাদ প্রভৃতি মতবাদের বক্তব্য

বিশ্লেষণ করলে দেখা যাবে এদের কাছে শিল্পী যে রূপের সৃষ্টি করেন তা কোন না কোন বিষয়েরই রূপ—সে রূপ বস্তুগর্ভ রূপ, এমন কি প্রতিভান-বাদেও প্রতিভান হচ্ছে প্রতীতির (impressions) প্রতিভান—কল্পিত রূপকল্প বা প্রতিরূপ। অন্যপক্ষে 'ফর্মালিজ্‌ম্'-এর বিশেষ বক্তব্য এই যে শিল্পী কোন বিষয়বস্তুর প্রকাশ করেন না, করতে চান সুষমাবোধকে—বিশেষ উপাদানের সাহায্যে বিন্যাসকৌশলকে—শূন্য-গর্ভ আকারায়তনকে। আগেই আমরা বলেছি—'ফর্মালিজ্‌ম্' বিশেষ একটি উপাদান অবলম্বন করে, সেই উপাদানের বিচিত্র বিন্যাসের মাধ্যমে একটি রূপায়তন (প্যাটার্ন) গড়তে চায়। 'কনফিগারেশানিস্টরা'ও বিষয়োপস্থাপন থেকে বিরত থেকে, উপাদানের প্রয়োগরীতির বৈচিত্র্য দেখাতে, তথা অন্তর্নিহিত আকার-সংস্কারকে তৃপ্ত করতে চান। 'কনফিগারেশানিস্ট' চিত্রকর কোন পাখী বা মানুষ আঁকতে চান না, দেখাতে চান রঙ ও রেখা-বিন্যাসের চিত্তাকর্ষক বিচিত্র কৌশল। এরা যেন সংস্কৃত অলংকারশাস্ত্রের রীতিবাদী—যাঁরা বলেছেন 'রীতিরাত্মা কাব্যস্য' —রীতিই কাব্যের আত্মা, এবং সেই রীতি পদসংঘটনা—পদের বিশিষ্ট রচনা বা বিন্যাস। মোট কথা দাঁড়াচ্ছে এই যে, এই দুই পক্ষের পার্থক্যের মূলে রয়েছে দুটি বিশেষ প্রবণতা, একের প্রবণতা—বিষয়কে ব্যক্ত করা, তথা বিষয়াশ্রয়ী রূপকে প্রকাশ করা; অন্যের প্রবণতা—উপাদান-অবলম্বনে নৈর্ব্যক্তিক সুষমাবোধকে—সৌন্দর্যচেতনাকে, আকার-আয়তনের সংস্কারকে ('কনফিগারেশান'কে) প্রকাশ করা এবং তার ভিতর দিয়ে উপাদান-প্রযোজনার দক্ষতা দেখানো। বিশেষ ভাবে লক্ষণীয় এই যে—এরিস্টটলের 'orderly arrangement of parts' এবং form-ভক্ত হারবার্ট 'objectively pleasant formal relations' একটি সমগ্র রূপের বিভিন্ন অংশের পারস্পরিক সম্পর্কের সুষমার উপরে জোর দিয়েছেন; বিষয়ের সম্পর্ক বা গুরুত্ব একেবারে পরিহার করেননি। কিন্তু 'কনফিগারেশানিস্ট'রা অংশের পারস্পরিক সম্পর্ক থেকে আরো এক ধাপ এগিয়ে গিয়ে, উপাদানের পারস্পরিক সম্পর্কের (reciprocal relations of elements) ক্ষেত্র ছাড়িয়েও, মাধ্যমের (মিডিয়াম) স্বাধীন বা নিরপেক্ষ সৌন্দর্য আবিষ্কারের দিকে ঝুঁকে পড়েছেন—শূন্যগর্ভ রূপ, বিমূর্ত রূপ সৃষ্টিতে মেতে উঠেছেন। বলা বাহুল্য, বিমূর্ত রূপ—'অবস্তু বস্তু কিঞ্চিৎ'—অপূর্ব বস্তুরই বিশেষ এক রূপ এবং সৃজনশীল কল্পনাবাদেরই অতিকোটিক ঝোঁক থেকে উদ্ভূত।

ক্রোচের প্রতিভান-বাদ নির্বিষয় রূপ-কল্পনার কথা না বললেও, সৃজনশীল

কল্পনার উপর গুরুত্ব দিয়ে, রূপ-কৈবল্যবাদের পথ সুগম করে দিয়েছে। পূর্ব অর্থাৎ অভিজ্ঞাত বস্তুকে প্রকাশ করলে অনুকরণবাদের আওতায় চলে যেতে হয় বলে অপূর্ব বস্তু নির্মাণের দিকেই তাকে ঝুঁকে পড়তে হয়েছে, এবং তা হয়েছে বলেই অপূর্ব রূপ বা আকার প্রতিভানবাদে প্রাধান্য পেয়েছে। অপূর্ব রূপের উপর ঝোঁক থেকে 'কনফিগারেশানিজ্‌ম্'-এর দূরত্ব খুব বেশী নয়। সে যাই হোক, এবার আমরা শিল্পতত্ত্বে হান্‌স্‌লিকের স্থান নির্দেশ করতে চেষ্টা করতে পারি। হান্‌স্‌লিকের শিল্পতাত্ত্বিক পরিবেশ অনেকখানি স্পষ্ট হয়ে উঠেছে। আমরা দেখেছি, প্লেটো-এরিস্টটলের অনুকরণবাদ, ফরাসী ডু বোস্ প্রমুখ শিল্পতত্ত্ব-সমালোচকদের ভাবাবেগবাদ, ইতালীয় জ্যামবাত্তিস্তা ভিকোর কল্পনাবাদ, হারবার্ট প্রমুখ শিল্পদার্শনিকদের রূপবাদ 'ফর্মালিজ্‌ম্', হান্‌স্‌লিককে আবেষ্টন করে আছে। এ কথাও সব সময়ে মনে রাখতে হবে যে হান্‌স্‌লিক শিল্প ও শিল্পতত্ত্বের পরিবেশেই মানুষ হয়েছিলেন।

২

১৮২৫ খ্রীষ্টাব্দের ১১ই সেপ্টেম্বর প্রাগ্ সহরে হান্‌স্‌লিক জন্মগ্রহণ করেছিলেন। তাঁর পিতা ছিলেন একজন শিক্ষাব্রতী। তিনি দর্শন ও শিল্পতত্ত্ব বিষয়ে বক্তৃতা এবং পিয়ানো-বাজনা শিক্ষা দিতেন। এডোয়ার্ড হান্‌স্‌লিক পিতার দ্বিতীয় পুত্রসন্তান। সংগীতনিপুণ পিতামাতার সন্তান হান্‌স্‌লিক শিশুকাল থেকেই সংগীত, অপেরা এবং সাহিত্যের রসে আসক্ত হয়েছিলেন। উনিশ বছর বয়সে তিনি আইন পড়ার জন্য প্রাগ্ বিশ্ববিদ্যালয়ে প্রবেশ করেছিলেন এবং ১৮৪৩ খ্রীষ্টাব্দে চার বৎসরের শিক্ষাক্রমের শেষ পর্যায় শেষ করবার জন্য ভিয়েনায় গিয়েছিলেন। ১৮৪৮ খ্রীষ্টাব্দে হান্‌স্‌লিক 'Wiener Zeitung'-এর (ভিনের ৎসাইটুঙ) সংগীত-সমালোচক হয়েছিলেন এবং তের বৎসর পরে ভিয়েনা বিশ্ববিদ্যালয়ের সংগীতের প্রধান অধ্যাপক পদ গ্রহণ করবার জন্য আমন্ত্রিত হয়েছিলেন। তাঁরই চেষ্টায় সংগীত-সমালোচনার পাঠক্রম প্রবর্তিত হয়েছিল, এবং সংগীত-সমালোচনার শিক্ষা-ব্যবস্থা এখানেই বোধ হয় প্রথম প্রবর্তিত হয়েছিল। ভিয়েনার সংগীতজীবনে তাঁর প্রভাব খুবই প্রবল ছিল। তিনি মোৎসার্ট, বীটোফেন এবং ব্রাহ্‌ম্‌সকে খুবই প্রশংসা করতেন, কিন্তু ভাগ্‌নেরকে করতেন তীব্রভাবে সমালোচনা।

ব্রুক্‌নের লিসৎস্ট্‌ এবং বেরলিয়োজও ছিলেন তাঁর সমালোচনার লক্ষ্য। ১৯০৪ খ্রীষ্টাব্দের ৬ই আগস্ট তিনি ভিয়েনায় দেহত্যাগ করেন।

'সংগীতে সুন্দর' গ্রন্থখানি ১৮৫৪ খ্রীষ্টাব্দে রচিত। তখন হ্যান্‌স্‌লিক সরকারী আফিসে কেরানীর চাকরী করতেন এবং অবসর কালে 'ভিনের ৎসাইটুঙ্' পত্রিকায় সংগীত-সমালোচনা লিখতেন। গ্রন্থখানি প্রকাশিত হওয়ার সঙ্গে সঙ্গেই আলোড়ন সৃষ্টি ক'রে বহুলোকের দৃষ্টি আকর্ষণ করেছিল। ভাবাবেগবাদের তীব্র সমালোচনা, বিশেষতঃ ভাগ্‌নেরের সমালোচনার জন্য গ্রন্থখানি বহুখ্যাত এবং বহুপঠিত হয়েছিল। গ্রন্থখানির এক জার্মান ভাষাতেই নয়টি সংস্করণ হয়েছিল। ১৮৯১ খ্রীষ্টাব্দে গ্রন্থখানি ইংরেজিতে, ক্রমে ফরাসী, ইতালীয় এবং রুশ ভাষায় অনূদিত হয়েছিল।

এই গ্রন্থখানি সপ্তাধ্যায়ী। প্রথম অধ্যায়ের আলোচ্য বিষয়—অনুভব-ভিত্তিক শিল্পতত্ত্ব; দ্বিতীয় অধ্যায়ের আলোচ্য—সংগীত কি অনুভবের অভিব্যক্তি? তৃতীয় অধ্যায়ের আলোচ্য—সংগীতে সুন্দর; চতুর্থ অধ্যায়ের আলোচ্য—সংগীতের ফলশ্রুতি; পঞ্চম অধ্যায়ের আলোচ্য—সংগীতের বিচার; ষষ্ঠ অধ্যায়ের আলোচ্য—সংগীত ও প্রকৃতি এবং সপ্তম অধ্যায়ের আলোচ্য—সংগীতের বিষয়বস্তু। এই সাতটি অধ্যায়ের সারাংশ চোখের সামনে থাকলে হ্যান্‌স্‌লিকের সিদ্ধান্ত ও যুক্তি বুঝতে সহজ হবে, তাই প্রথমেই আমি প্রত্যেকটি অধ্যায়ের সারাংশ উপস্থাপিত করতে চাই।

প্রথম অধ্যায়ের আলোচ্য বিষয়—অনুভব-ভিত্তিক শিল্পতত্ত্বের প্রকৃতি। সংগীত-শিল্পতত্ত্ব অন্যান্য চারুশিল্পতত্ত্বের মতো সুসঙ্গত চিন্তাতন্ত্রে পরিণত হতে পারেনি। প্রথমতঃ এ জন্য হ্যানসলিক আক্ষেপ প্রকাশ করেছেন এবং বলতে চেয়েছেন, এ পর্যন্ত সংগীতের সৌন্দর্যের বিচারে মনোযোগ না দিয়ে সংগীত কি আবেগ উদ্দীপিত করে তা নির্ধারণ করার চেষ্টাই বেশী করা হয়েছে। সকলেই এরূপ ধারণা করেছেন যে, সংগীত যেহেতু কাব্যের মতো নির্দিষ্ট ভাবনা দ্বারা মনকে তুষ্ট করতে পারে না, ভাস্কর্যের ও চিত্রের মতো দৃশ্য-রূপ দিয়ে চোখকে তৃপ্ত করতে পারে না, সেই হেতু সংগীতের উদ্দেশ্য অনুভবের উপরে ক্রিয়া করা, শ্রোতার মনে অনুভবকে উদ্রিক্ত করা এবং ভাবাবেগকে প্রকাশ করা। এই দুই সিদ্ধান্তই ভুল। কারণ সব শিল্পই সুন্দরকে রূপ দিতে চেষ্টা করে এবং সুন্দরের আবেদন আমাদের অনুভূতিতে নয়, আবেদন বিশুদ্ধ ধ্যানের ইন্দ্রিয়ে, অর্থাৎ কল্পনার কাছে। সংগীতের জন্ম কল্পনা থেকে

এবং শ্রোতার কল্পনার কাছেই তার আবেদন। সংগীত আবেগ প্রকাশ করতে অক্ষম, কারণ—there is no invariable and inevitable nexus between musical works and certain states of mind।

দ্বিতীয় অধ্যায়ের মূল প্রশ্ন—সংগীত অনুভবকে উপস্থাপিত করে কি না? এই প্রশ্নের উত্তরে বলা হয়েছে—না; সংগীত নির্দিষ্ট অনুভূতি এবং আবেগ প্রকাশ করতে পারে না। সংগীত শব্দের বা সুরধ্বনির মাধ্যমে প্রেম, সাহস, করুণা, আনন্দ প্রভৃতি ভাবাবেগ প্রকাশ করে—এই প্রচলিত ধারণাটি ভুল। প্রেমের অনুভূতি, সাহসের অনুভূতি, সব অনুভূতিই ধারণা-নির্ভর, বিচার-নির্ভর (dependent on notions and judgements); যেহেতু অনির্দিষ্ট মানসিক অবস্থা নির্দিষ্ট অনুভূতির রূপ ধারণ করে—'by virtue of ideas and judgements', এবং যেহেতু আবেগ নির্দিষ্ট ধারণাকে 'processes of human reasoning'-কে প্রকাশ করতে পারে না, সেই হেতু সংগীত কিছুতেই আবেগ-অনুভূতিকে উপস্থাপিত করতে পারে না। সে শুধু আবেগের গতিধর্মকে (dynamic properties) প্রকাশ করতে পারে—'It may reproduce the motion accompanying psychical action, according to its momentum, speed, slowness, strength, weakness, increasing and decreasing intensity. But motion is only one of the concomitants of feeling not the feeling itself' (২৪ পৃষ্ঠা)। আর আবেগকে যথাযথভাবে উপস্থাপিত করার ক্ষমতা যদি সংগীতের থাকেও, সংগীতের সৌন্দর্য আবেগ উপস্থাপনার যাথাযথ্যের উপর নির্ভর করবে না; 'beautiful tends to disappear in proportion as the expression of some specific feeling is aimed at'।

তৃতীয় অধ্যায়ের আলোচ্য—সংগীতে সুন্দর এবং এই আলোচনার সারাংশ এই—সৌন্দর্য হচ্ছে নিছক ধ্বনিবিন্যাসের সুষমা—'consists wholly of sounds artistically combined'—কোন বাহ্যিক বিষয়ের উপর সৌন্দর্য নির্ভরশীল নয়। স্বভাবে—সুখশ্রাব্য ধ্বনির কৌশলপূর্ণ সংবিন্যাস ঐ সব ধ্বনির সৌষম্য ও বৈষম্য তাদের অপসারণ এবং পুনর্নিকটায়ন, তাদের ক্রমবর্ধমান এবং ক্রমক্ষীয়মাণ শক্তি—এদেরই স্বাধীন এবং অব্যাহত রূপ আমাদের মনের চোখে উপস্থিত হয়। সংগীত-সৌন্দর্যের উৎস হচ্ছে—'মেলোডি'। 'মেলোডি', 'হারমোনি', এবং 'রিদ্‌ম্‌'-এর অনন্ত বৈচিত্র্য দেখানো, তথা 'মিউজিকাল আইডিয়া' প্রকাশ করাই সংগীতের

উদ্দেশ্য। এই 'মিউজিকাল আইডিয়া' সমগ্রভাবে ব্যক্ত হয়ে শুধু যে সুন্দর একটি বস্তুতেই পরিণত হয় তা নয়, এই আইডিয়া 'an end in itself and not a means for representing feelings and thought' অর্থাৎ নিজের মধ্যেই নিজে সম্পূর্ণ, আবেগ ও চিন্তা উপস্থাপিত করার কোন উপায়বিশেষ নয়। 'Music is a kind of kaleidoscope, though its form can be appreciated only by an infinitely higher ideation, a complete and self-subsistent whole, free from any alien admixture'. (পৃঃ ৪৮)। তবে সাধারণ কেলাইডোস্কোপের সঙ্গে সংগীতের পার্থক্য এই যে সংগীত সৃজনশীল মনের সৃষ্টি। সংগীত সুরধ্বনি দিয়ে একটা সম্পূর্ণ স্বতন্ত্র এবং নিরপেক্ষ সমগ্রকে সৃষ্টি করে এ কথা সত্য কিন্তু এই স্বয়ং-সম্পূর্ণ বা স্বয়ং-সাপেক্ষ সাংগীতিক সৌন্দর্যের স্বরূপ ব্যাখ্যা করা খুবই দুঃসাধ্য ব্যাপার। সাংগীতিক সৌন্দর্য কথাটি নিছক শ্রুতিগত সৌন্দর্য অর্থে অথবা বিভিন্ন অংশের সামঞ্জস্য অর্থে ব্যবহার করা হচ্ছে না, অথবা সংগীত বলতে— a display of sounds to tickle the ear—বুদ্ধিবিকল্পনাশূন্য, কতকগুলি সুখশ্রাব্য ধ্বনিসমাবেশ মাত্র বুঝায় না। কারণ 'we do not exclude the intellectual principle...we would not apply the term beautiful to anything wanting in intellectual beauty...'। সংগীত বা ধ্বনিময় রূপের সঙ্গে বৌদ্ধিক উপাদান ওতপ্রোতভাবে মিশে আছে। সংগীতের রূপ (form) অর্থাৎ ধ্বনি দ্বারা সৃষ্ট রূপ শূন্যগর্ভ (empty) রূপ নয়। সংগীতে 'there is both meaning and logical sequence, but in a musical sense'; অর্থাৎ অর্থ এবং নৈয়ায়িক পারম্পর্য উভয়ই বর্তমান, তবে সাংগীতিক অর্থেই বর্তমান।

সংগীতের ন্যায় (লজিক) হচ্ছে : 'primordial law of harmonic progression which contains the germ of development in its main forms and the cause of the link which connects the various musical phenomena' (৫১ পৃঃ) এবং এই 'organic completeness and logic are intuitively known without the intervention of a definite conception as the standard of measure'. প্রত্যেক শিল্পেরই উদ্দেশ্য শিল্পীর কল্পনায় যে আইডিয়া জন্মে তাকে বাস্তব আধারে স্থাপন বা আবৃত করা। সংগীতের 'আইডিয়া'—ধ্বনিময়, ভাষা দিয়ে তাকে প্রকাশ করা যায় না। সংগীত-রচনায় প্রারম্ভিক ব্যাপার হচ্ছে কোন একটা বিষয়বস্তু বা 'মেলোডি' উদ্ভাবন করা। কি

ক'রে এই 'মেলোডি'র বীজ জন্মে তা ব্যাখ্যা করা যায় না ; কিন্তু জন্মে, এটা সত্য ঘটনা এবং জন্মিবার পর ক্রমশঃ বাড়তে থাকে এবং একটা পরিণত রূপ লাভ করে। প্রধান বা মূল বিষয়টি হচ্ছে কেন্দ্র এবং তাকে ঘিরেই নানাভাবে শাখা-প্রশাখার সমাবেশ ঘটে। 'মেলোডি'র এই পরিণত রূপটিই হচ্ছে সংগীতের বিষয়বস্তু বা 'আইডিয়া'।

চতুর্থ অধ্যায়ের আলোচ্য—সংগীতের ফলশ্রুতি এবং তার সারাংশ এই : কল্পনাবৃত্তি থেকেই সংগীতের জন্ম এবং কল্পনাবৃত্তির কাছেই সংগীতের আবেদন। তবে সংগীত-রচনার আগে এবং পরে ভাবাবেগের একটি গুরুত্বপূর্ণ স্থান রয়েছে। কল্পনার গভীর কূপ থেকে আবেগময় মানসিক অবস্থাই সুন্দরকে উদ্ধার করে। এ কথা ঠিক—nothing great or beautiful has ever been accomplished without warmth of feeling—কিন্তু শিল্পীর আসল প্রেরণা যোগায়—an nward melody।

সংগীতের 'স্টাইল' বা রীতি বলতে বুঝায় যা কিছু তুচ্ছ এবং অনুচিত তাকে পরিহার করা...প্রত্যেকটি অঙ্গকে অঙ্গীর সঙ্গে সমন্বিত করে তোলা —'avoiding everything trivial and unsuitable•••bringing every technical detail into artistic agreement with the whole.'

সংগীত আমাদের স্নায়ুতন্ত্রের উপর ক্রিয়া করে থাকে এবং আমাদের মধ্যে অস্পষ্ট আবেগ জাগাতেও পারে, কিন্তু ঐ ক্রিয়ার বা আবেগের সঙ্গে সংগীত-সৌন্দর্যের কোন যোগ নেই, সংগীত-সৌন্দর্য বিশুদ্ধ ধ্যানের উপর (pure contemplation) নির্ভর করে।

পঞ্চম অধ্যায়ের আলোচ্য—সংগীত-সমীক্ষণ, এবং আলোচ্য বস্তুর সারকথা এই : সংগীত-শিল্পতত্ত্বের বৈজ্ঞানিক অগ্রগতির পথে বড় বাধা হ'ল, আবেগের উপর সংগীত ক্রিয়া করে—এই কথার উপর অধিক গুরুত্ব দেওয়া। এই দিক থেকে যাঁরা সংগীত-সমীক্ষণ করতে যান তাঁরা সংগীত কত পরিমাণ আবেগ উদ্দীপিত করে তাই বিচার করেন। কিন্তু যাঁরা যথার্থ শ্রোতা তাঁরা—greatly absorbed by the particular form and the character of the composition, অর্থাৎ সংগীতের রূপ ও গঠনপ্রকৃতি দেখেই তন্ময় হয়ে থাকেন ; তাঁদের কাছে—The form (musical structure) is the real substance (subject) of music, in fact, is the music itself. রূপের বাইরে আর কিছুই তাঁরা দেখেন না।

সংগীত রসাস্বাদনের প্রক্রিয়ার মধ্যে বড় একটি স্থান অধিকার ক'রে আছে—continually following and anticipating the composer's intentions। অবশ্য এই ব্যাপার বিদ্যুদ্‌গতিতে এবং অজ্ঞাতসারে ঘটে। একথা মনে রাখতেই হবে মানসিক ক্রিয়া ব্যতিরেকে শৈল্পিক আনন্দ সম্ভব নয়।

ষষ্ঠ অধ্যায়ের আলোচ্য বিষয়—সংগীত ও প্রকৃতি এবং ইহার সার কথা এই: প্রকৃতির সঙ্গে শিল্পের সম্বন্ধ কি, এ প্রশ্ন সকলেরই মনে জেগে থাকে। সংগীতের সঙ্গে প্রকৃতির সম্পর্ক কতটুকু তা বুঝতে পারলে সহজে অনেক সমস্যার সমাধান করা যাবে। প্রকৃতির সঙ্গে শিল্পের সম্বন্ধ দুই রকমের। এক, প্রকৃতি শিল্পের স্থূল উপাদান যোগায়; দুই, স্থূল উপাদানের সাহায্যে শিল্প যে রূপ (form) সৃষ্টি করে, সেই রূপের আদর্শ বা ছাঁচটিও যুগিয়ে থাকে। সংগীতের ক্ষেত্রে আমরা দেখি—we are furnished only with material for the production of material, that is, of sound, of high or low pitch, in other words the measurable tone. অর্থাৎ প্রকৃতি সরাসরি সংগীতের উপাদান যোগায় না, যোগায় শুধু উপাদানের উপাদান। সংগীতের উপাদান হচ্ছে পরিমেয় ধ্বনি—measurable 'tone', এবং ঐ উপাদানের সংযোগেই সংগীতের প্রধান দুটি অঙ্গ, 'মেলোডি' এবং 'হারমোনি' সৃষ্ট হয়। এই দুটির কোনটিই প্রকৃতির কাছ থেকে পাওয়া যায় না, দুটোই মানুষের মানস-সৃষ্টি। প্রকৃতিতে আমরা 'মেলোডি'কে অর্থাৎ systematic succession of measurable tones...পাইনে, তেমনি পাইনে 'হারমোনিকে', অর্থাৎ simultaneous occurrence of certain notes। তবে ছন্দকে (rhythm) পাওয়া যায় অশ্বের কদমে চলার মধ্যে, পাখীর গানের মধ্যে, আরো অনেক প্রাকৃতিক ঘটনার মধ্যে। অবশ্য প্রকৃতিতে যে ছন্দ পাওয়া যায় তা 'মেলোডি' বা 'হারমোনি'র সঙ্গে যুক্ত নয়। কাব্য, চিত্র এবং ভাস্কর্যের বিষয়বস্তু প্রকৃতিই যুগিয়ে থাকে। চিত্রকর যে গাছ বা ফুল আঁকেন, ভাস্কর যে মানুষের মূর্তি নির্মাণ করেন, কবি যে জীবন-কাহিনী রচনা করেন বা দৃশ্য বর্ণনা করেন, তার নমুনা প্রকৃতির মধ্যে পাওয়া যায়। কিন্তু সংগীতের বিষয়বস্তু প্রকৃতির মধ্যে পাওয়া যায় না—There is nothing beautiful in nature as far as music is concerned. সংগীত থেকে অন্যান্য শিল্পের (স্থাপত্য ছাড়া) এই পার্থক্য খুবই গুরুত্বপূর্ণ বিষয়। প্রকৃতিতে কোন 'sonata' বা 'overture' নেই, কিন্তু প্রাকৃতিক দৃশ্য আছে, দৈনন্দিন জীবনের দৃশ্য আছে, গাথাগীতি আছে, ট্র্যাজেডি আছে।

সপ্তম অধ্যায়ের আলোচ্য বিষয়—সংগীতের বিষয়বস্তু। এই অধ্যায়ের সারাংশ এই: যেদিন থেকে মানুষ সংগীত সম্বন্ধে ভাবতে শুরু করেছে সেই দিন থেকেই সংগীতের কোন বিষয়বস্তু আছে কিনা এই প্রশ্নটি বড় হয়ে রয়েছে। একদল বলেছেন হ্যাঁ, বিষয়বস্তু আছে; আর একদল বলেছেন—না, বিষয়বস্তু নেই। 'কন্‌টেন্ট্‌স্‌', 'সাবজেক্‌ট', 'ম্যাটার' প্রভৃতি শব্দের নির্বিচার ব্যবহারের জন্যই এত গণ্ডগোলের সৃষ্টি হয়েছে। কন্‌টেন্ট্‌স্‌-এর ব্যুৎপত্তিগত অর্থ—আধেয়, যা কোন আধারের মধ্যে থাকে। এই অর্থে সংগীতের 'কনটেন্ট্‌স্‌' হবে, সেই সমস্ত ধ্বনির সমাবেশ যাদের দিয়ে সংগীতটি গঠিত। কিন্তু এই অর্থ অনেকেই স্বীকার করবেন না; কারণ 'কনটেন্ট্‌স্‌' বলতে তাঁরা 'অবজেক্‌ট' (বিষয়বস্তু) বোঝেন। সংগীতের ধ্বনি-সংবিন্যাস ছাড়া অন্য কোন বিষয়বস্তু নেই—Music consists of succession and forms of sound, and these alone constitute the subject। স্থাপত্যের এবং নৃত্যের যেমন কোন নির্দিষ্ট বিষয় নেই, সংগীতেরও রূপগত সৌন্দর্য ছাড়া অন্য কোন বিষয়বস্তু নেই—music speaks not only by means of sounds, it speaks nothing but sound।

সংগীতে রূপ ও বিষয়বস্তু অবিচ্ছেদ্য যোগে যুক্ত। বিষয় ও রূপকে পৃথক পৃথক ভাবে ধারণা করা সম্ভব নয়। সংগীতের ক্ষেত্রে বিষয় ও রূপ যত ওতপ্রোত-ভাবে মিশ্রিত, অন্যান্য শিল্পের ক্ষেত্রে তত ওতপ্রোতভাবে মিশ্রিত নয়। কাব্য, চিত্র এবং ভাস্কর্য একই ভাব বা ঘটনাকে নানা আকারে উপস্থাপিত করতে পারে। কিন্তু সংগীতের ক্ষেত্রে রূপনিরপেক্ষ বস্তু এবং বস্তুনিরপেক্ষ রূপের কথা ভাবা যায় না। সংগীতের বিষয়বস্তু এক কথায়—the concrete groups of sounds in a piece of music—অর্থাৎ 'মিউজিক্যাল আইডিয়া'।

শিল্পতত্ত্বে হ্যান্‌স্‌লিকের স্থান কোথায়—প্রশ্নের উত্তর দেওয়ার আগে, বিখ্যাত শিল্পতত্ত্ববিদ বেনিডেট্টো ক্রোচে তাঁর শিল্পতত্ত্বের ইতিহাসে হ্যান্‌স্‌লিক সম্বন্ধে যে মন্তব্যটুকু করেছেন তার উল্লেখ করা যাক্‌। ক্রোচে বলেছেন, হ্যান্‌স্‌লিক খুব স্পষ্ট ভাষাতেই ঘোষণা করেছেন—সংগীতের একমাত্র উদ্দেশ্য রূপ সৃষ্টি করা, সংগীত-সৌন্দর্য সৃষ্টি করা। হ্যান্‌স্‌লিকের এই ঘোষণা শুনে 'ফর্মালিস্ট'রা (হারবার্ট ও তাঁর শিষ্যরা) তাঁকে দলে টানবার চেষ্টা করেছিলেন বটে, কিন্তু 'ফর্মালিস্ট'দের রূপের অর্থ এবং হ্যান্‌স্‌লিকের রূপের অর্থ এক নয়। হ্যান্‌স্‌লিক কখনও একথা মনে

করেন নি যে সামঞ্জস্য নিছক ধ্বনিগত সম্বন্ধ এবং শ্রুতিসুখ সংগীতের সৌন্দর্যকে সৃষ্টি করে। সংগীতের সৌন্দর্য আত্মিক এবং তাৎপর্যপূর্ণ সৃষ্টি। সংগীতের উপস্থাপ্য বিষয়বস্তু আছে, সেই বিষয়বস্তু হচ্ছে সংগীতের 'আইডিয়া'। সংগীতের রূপ শূন্যগর্ভ নয়, পরিপূর্ণ। সংগীতের অর্থ এবং উপাদানীভূত অংশের পারম্পরিক সংযোগ আছে। হ্যান্স্লিক থেকে উদ্ধৃতি দিয়ে ক্রোচে এই কথাই বলতে চেয়েছেন যে, সংগীতে রূপ ও বিষয়বস্তু অবিচ্ছেদ্য যোগে যুক্ত। উদ্ধৃতিটি উদ্ধৃতিযোগ্য বটে—Take a motive, the first that comes into your head, what is its content, what its forms ? Where does this begin, and that end ? What do you wish to call content ? The sounds ? Very well : but they have already received a form. What will you call form ? Also the sounds ? But they are form already filled, form supplied with content। এই উদ্ধৃতি দেওয়ার পরে ক্রোচে বলেছেন এই সব মন্তব্য থেকে বোঝা যায় হ্যান্স্লিক শিল্পের প্রকৃতির কেন্দ্রস্থলে প্রবেশ করেছিলেন—অবশ্য তিনি পরিপাটী কোন বৈজ্ঞানিক চিন্তাতন্ত্র বা দর্শন সৃষ্টি করে যেতে পারেন নি। ক্রোচে বোধ হয় এই কথাই বলতে চেয়েছেন যে তিনি যেমন আত্মার ক্রিয়াকে শ্রেণীবিভক্ত করে দুই প্রকার জ্ঞানাত্মিকা ক্রিয়ায় এবং দুই প্রকার কর্মাত্মিকা ক্রিয়ায় ভাগ করেছেন, কল্পনাকে অন্যতম জ্ঞানাত্মিকা ক্রিয়া এবং স্বতন্ত্র, স্বাধীন এবং বুদ্ধিনিরপেক্ষ ক্রিয়া ব'লে প্রমাণ ক'রে কল্পনাবৃত্তির ভিত্তির উপরে শিল্পতত্ত্বের প্রাসাদ গড়তে চেষ্টা করেছেন, হ্যান্স্লিক তত পরিপাটি শিল্পদর্শন তৈরি করতে পারেন নি। তবে তা না পারলেও হ্যান্স্লিক সংগীত-শিল্পের বৃত্তি, বিষয়বস্তু এবং উদ্দেশ্য নির্ধারণ করতে গিয়ে কল্পনাবাদকে অতি দৃঢ়তার সঙ্গে অনুসরণ করতে চেষ্টা করায় ক্রোচে স্বীকার করতে বাধ্য হয়েছেন—such observations denote acute penetration of the nature of art. ('এস্থেটিক', ৪১৫ পৃঃ)। ক্রোচে যে প্রশংসা করেছেন তার অন্যতম কারণ—হ্যান্স্লিক বিমূর্তরূপকল্পনাবাদকে অগ্রাহ্য করেছেন, শূন্যগর্ভ রূপকে স্বীকার করেন নি। হ্যান্স্লিকের শিল্পতত্ত্বের সঙ্গে ক্রোচের শিল্পতত্ত্বের তুলনামূলক আলোচনা করার অবকাশ এখানে নেই। এখানে শুধু এই কথাটি ব'লে রাখতে চাই যে, হ্যান্স্লিকের কাছে ক্রোচের ঋণ একেবারে সামান্য নয়; এ কথা অনেকাংশেই সত্য যে হ্যান্স্লিকের কাছ থেকে ক্রোচে কল্পনাবাদ-নিষ্ঠার প্রেরণা অনেকখানি পেয়েছিলেন।

এবার বিভিন্ন মতবাদের সঙ্গে হ্যান্স্‌লিকের মতবাদের সম্পর্ক দেখিয়ে এই ভূমিকার উপসংহার করব।

প্রথমতঃ হ্যান্স্‌লিক অনুকরণবাদী নন, অনুকরণবৃত্তি থেকে শিল্পের জন্ম এ কথা তিনি যেমন স্বীকার করেন না, তেমনি স্বীকার করেন না যে সংগীত প্রকৃতির কোন কিছুকে অনুকরণ করে—ভাবাবেগকে অনুকরণ করে। দ্বিতীয়তঃ, তিনি অনুভববাদী নন। অনুভববৃত্তি থেকে সংগীতের জন্ম, সংগীতের উপস্থাপ্য বিষয় অনুভব এবং ভাবাবেগ জাগানো সংগীতের উদ্দেশ্য—এই সব সিদ্ধান্ত তিনি মানেন না। তৃতীয়তঃ, তিনি 'ফর্মালিস্ট' বা নির্বিষয় রূপবাদী নন। 'ফর্মালিস্ট'রা মনে করেন শিল্পের কাজ আমাদের সামঞ্জস্যবোধকে তৃপ্ত করা এবং নৈর্ব্যক্তিক রূপ-কল্পনার মাধ্যমে শূন্যগর্ভ রূপকল্পনার সাহায্যে তা করা। আগেই বলা হয়েছে—হ্যান্স্‌লিকের মতে সংগীতের রূপ শূন্যগর্ভ কোন কিছু নয়—ধ্বনিতে পরিপূর্ণ একটি সুরমূর্তি।

চতুর্থতঃ হ্যান্স্‌লিক পুরোদস্তুর কল্পনাবাদী। তাঁর প্রধান সিদ্ধান্ত—রাগের জন্ম সুরশিল্পীর কল্পনায় এবং সংগীতের আবেদন শ্রোতার কল্পনায়—A musical composition originates in the composer's imagination and is intended for the imagination of the listener, তাঁর স্পষ্ট ঘোষণা। আবেগ-জাগানো কোন শিল্পেরই উদ্দেশ্য নয়; প্রত্যেক শিল্পেরই লক্ষ্য এমন-কোন-কিছু সুন্দর বস্তু তৈরি করা যার আবেদন অনুভূতিতে নয়, বিশুদ্ধ ধ্যানে—অর্থাৎ কল্পনায়। হ্যান্স্‌লিক কল্পনার সংজ্ঞা বা স্বরূপ নিয়ে বেশী কথা না বললেও যে-টুকু বলেছেন তা থেকে আমরা তাঁর ধারণা সংগ্রহ করতে পারি। তিনি দেখিয়েছেন সংগীতকাররা এবং প্রাচীন শিল্পতত্ত্ববিদরা অনুভববৃত্তি (feeling) এবং বুদ্ধিবৃত্তি (intellect)—শুধু এই দুই বৃত্তির অস্তিত্ব স্বীকার করায় গণ্ডগোল পাকিয়ে তুলেছেন; তাঁরা বুঝতে পারেন নি যে, সমস্যার সমাধান করতে পারে উল্লিখিত দুই বৃত্তির মধ্যবর্তী অন্য একটি পৃথক বৃত্তি এবং তারই নাম কল্পনা। এই কল্পনার ধর্ম নির্দেশ করতে গিয়ে তিনি লিখেছেন—এ কথা সত্য যে আমাদের কল্পনা সুন্দরকে কেবলমাত্র ধ্যানই (contemplate) করে না, বুদ্ধি সহকারে ধ্যান করে—contemplates with intelligence—the object being as it were, mentally inspected and criticised. Our judgement, however, is formed so rapidly that we are unconscious of the separate acts involved in the process when

the delusion arises that what in reality depends upon a complex train of a reasoning is merely an act of intuition. হ্যান্স্লিকের এই মন্তব্যটি বিশেষভাবে প্রণিধানযোগ্য। ক্রোচের 'সৃজনশীল কল্পনা'র সঙ্গে হ্যান্স্লিকের 'কল্পনা'র পার্থক্য নির্দেশ করতে হ'লে এই উক্তিটিরই শরণ নিতে হবে। আমরা দেখছি—হ্যান্স্লিকের 'কল্পনা' একেবারে বুদ্ধিনিরপেক্ষ নয়, কারণ কল্পনা যে ধ্যান করে তার সঙ্গে বুদ্ধি-ব্যাপার মিশে থাকে, তবে সেই বুদ্ধি-ব্যাপারটি এত দ্রুত লয়ে নিষ্পন্ন হয় যে লোকে তাকে 'প্রতিভান' (intuition) ব'লে ভুল ক'রে বসে। অন্যপক্ষে ক্রোচের কল্পনা বুদ্ধিনিরপেক্ষ জ্ঞান-ব্যাপার—'প্রতিভান'। আমার মনে হয়, এখানেই উভয়ের মধ্যে সূক্ষ্ম পার্থক্য-রেখা ফুটে উঠেছে। হ্যান্স্লিক যেখানে কল্পনার সঙ্গে বুদ্ধির যোগ স্বীকার করেছেন, ক্রোচে সেখানে কল্পনাকে বুদ্ধিনিরপেক্ষ প্রতিভান মাত্রে পর্যবসিত করেছেন। বলা বাহুল্য, এই পার্থক্যটি লক্ষণীয়।

পঞ্চমতঃ, হ্যান্স্লিক যেমন 'ফর্মালিস্ট' নন, তেমনি বিশুদ্ধ 'কনফিগারেশানিস্ট' বলতে যা বুঝায় তাও নন। যদিও এ কথা অনেকেরই মনে হতে পারে যে হ্যান্স্লিকের মতে সংগীত যখন a self-sufficient realm of organised sounds which mean nothing (Morris Weitz), অর্থাৎ হ্যান্স্লিক যখন 'হেটেরোনোমিস্ট' নন, 'অটোনোমিস্ট', তখন 'কনফিগারেশানিস্ট'-দের সঙ্গে, অর্থাৎ শিল্পকে যাঁরা উপাদানের (মিডিয়াম) বিন্যাস-বৈচিত্র্য বা প্রয়োগ-নৈপুণ্য ব'লেই মনে করেন তাঁদের সঙ্গে হ্যান্স্লিকের কোন পার্থক্য নেই। এরূপ মনে হওয়া খুবই স্বাভাবিক, কারণ শিল্পের কাজ যদি কোন বিষয়বস্তুকে প্রকাশ বা উপস্থাপনা করা না হয়, শিল্পের কাজ যদি হয় বিশেষ বিশেষ উপাদানের (মিডিয়াম) দ্বারা নির্মাণকৌশল দেখানো, অর্থাৎ উপাদানটিকে সুন্দরভাবে সাজিয়ে গুছিয়ে একটা 'অবস্তু বস্তু কিঞ্চিৎ' তৈরি করা—নিরর্থক রূপ তৈরি করা—সংগীতের ক্ষেত্রে definite and graceful melody aiming at nothing সৃষ্টি করা—systematic succession of measurable tones তৈরি করা—উদ্ভাবিত সুরধ্বনির সাহায্যে রাগরাগিণী (মেলোডি) উদ্ভাবিত করা, তা হলে সংগীতকেও 'কনফিগারেশান' না ব'লে আর কি বলা যেতে পারে? এর উত্তরে যদি বলা যায় যে সংগীত 'মেলোডি' এবং 'হারমোনি'র সাহায্যে যে রাগ বা সুরমূর্তি গড়ে তার অর্থ আছে এবং তা একটি musical idea, তা শুধু সুরসৃষ্টির দক্ষতা প্রকাশ করা নয়, নিরর্থক

স্বর-সংবিন্যাস মাত্র নয়, তা হলেও, 'কনফিগারেশানিজ্‌ম'-এর আওতা থেকে সংগীতকে সম্পূর্ণ উদ্ধার করা সম্ভব হয় ব'লে মনে হয় না। কারণ 'কনফিগারে-শানিস্ট'রাও বলতে পারেন 'আমরা যে 'রূপ' তৈরি করি তাও তো শূন্যগর্ভ নয়; সংগীত যেমন musical sounds-এ পরিপূর্ণ থাকে, আমাদের 'রূপে'ও উপাদানের (মিডিয়াম) বিচিত্র সমাবেশ থাকে, অর্থাৎ বিশেষ বিশেষ উপাদানে পরিপূর্ণ থাকে, চিত্রে বিচিত্র বর্ণ ও রেখাবিন্যাস থাকে, ভাস্কর্যে পাথর, ধাতু প্রভৃতি উপাদানের সংবিন্যাস থাকে, কাব্যে শব্দার্থের সমাবেশ ও বিচিত্র বিন্যাস থাকে। সংগীতে যেমন সুরধ্বনির সুন্দর সমাবেশের দ্বারা একটি রাগ (musical idea) অর্থাৎ সুসমন্বিত সুরসংস্থা (এমন একটি সুরময় দেহ যার এক অঙ্গের সঙ্গে অন্য অঙ্গের নিখুঁত সঙ্গতি বা অন্বয় বর্তমান—এক কথায় যার মধ্যে organic unity আছে) গঠিত হয়, অন্যান্য শিল্পেও বিশেষ বিশেষ উপাদানের দ্বারা অনুরূপ 'অর্গানিক ইউনিটি'-সম্পন্ন একটি সমগ্র রূপ (idea) রচনা করা হয়। সুরাদর্শের (musical idea) মতো চিত্রাদর্শ বা অঙ্কনাদর্শ (painting idea), গঠনাদর্শ (sculptural idea), শব্দার্থ-আদর্শ (poetic idea) উপস্থাপিত হয়। সে যাই হউক, হ্যান্‌স্‌লিককে বিশুদ্ধ 'কনফিগারেশানিস্ট' বলা, যুক্তিযুক্ত হবে না এই কারণেই যে হ্যান্‌স্‌লিক স্পষ্ট করেই এ কথা বলেছেন যে সংগীতের অর্থ আছে, তার উপস্থাপ্য বিষয়ও আছে এবং সেই উপস্থাপ্য বিষয় হচ্ছে musical idea। এই 'আইডিয়া'র উপর গুরুত্ব আরোপ করার জন্যই মনে হয় হ্যান্‌স্‌লিক নির্বিষয় রূপকল্পনাবাদীদের দল থেকে একটু দূরে রয়েছেন।

এডুয়ার্ড হ্যান্স্‌লিকের সংগীততত্ত্বচিন্তা

—সংগীতে সুন্দর—

সংগীতে সুন্দর

প্রথম অধ্যায়

আবেগের ভিত্তির উপর প্রতিষ্ঠিত শিল্পতত্ত্ব

সংগীত-শিল্পতত্ত্বে আজ পর্যন্ত যে পদ্ধতি অনুসরণ করা হয়েছে তা একটি ভুল ধারণা দ্বারা প্রায় সব সময়েই বাধাপ্রাপ্ত হয়েছে এবং সেই ভুল ধারণা এই যে, অনুসন্ধানের বিষয় হচ্ছে সংগীতে সুন্দর কি তা নয়, সংগীত যে ভাবাবেগ জাগায় তার বর্ণনা। প্রাচীন শিল্পতত্ত্বশাস্ত্রের সঙ্গে এই মতের সম্পূর্ণ ঐক্য আছে, কারণ প্রাচীন শিল্পশাস্ত্রে সুন্দরকে সংবেদনসাপেক্ষ ক'রেই এবং সৌন্দর্যদর্শনকে সংবেদনের সন্তান হিসাবেই দেখা হয়েছে।

এই জাতীয় শিল্পতত্ত্বসূত্র শুধু যে অ-দর্শনভিত্তিক তাই নয়, শিল্পকলার মধ্যে যেটি সবচেয়ে সূক্ষ্মশরীরী, সেই শিল্পে প্রয়োগ করতে গেলে দেখা যায় তা একেবারেই ভাবাবেগপ্রসূত। বিশেষ শ্রেণীর উৎসাহীদের কাছে সূত্রটি খুবই প্রীতিপ্রদ বটে, কিন্তু যে সমস্ত মননশীল শিক্ষার্থী সংগীতের প্রকৃত স্বরূপ জানতে চান ব'লেই আবেগের প্রলাপে কর্ণপাত করবেন না এবং অধিকাংশ সংগীতবিষয়ক গ্রন্থে গ্রন্থকাররা যেমন আবেগকে জ্ঞানের উৎস হিসাবে গণ্য করেছেন তেমনিভাবে আবেগকে জ্ঞানের উৎস বা উপায় ব'লে স্বীকার করবেন না, তাঁদের এই সূত্র খুব অল্প আলোকই দিতে পারবে।

বস্তুকে বস্তু-স্বরূপে জানার যে প্রবণতা বিজ্ঞানে দেখা দিয়েছে, তা সৌন্দর্যের প্রকৃতি-গবেষণাকে প্রভাবিত না করে পারে নি। অবশ্য সন্তোষজনক ফল এখনও পাওয়া যায় নি। তা পাওয়া যাবে তখনই যখন যে পদ্ধতি ব্যক্তিসাক্ষিক প্রতীতি থেকে শুরু করে শুধু বিষয়ের উপরে উপরে আমাদের ঘুরিয়ে নিয়ে তারই সেই প্রতীতির মুখোমুখি দাঁড় করিয়ে দেওয়ার জন্য, সেই পদ্ধতিটিকে ত্যাগ করা সম্ভব হবে। এই ধরণের অনুসন্ধান সম্পূর্ণ ব্যর্থ হবে, যদি না প্রকৃতি-বিজ্ঞানে যে পদ্ধতি প্রচলিত আছে তাকে অনুসরণ করা হয়, অন্ততঃ তাতে বস্তুস্বরূপকে জানার যে চেষ্টা থাকে সেই চেষ্টা করা হয় এবং করা হয় বস্তু নিত্য-পরিবর্তনশীল যে প্রতীতিগুলি সৃষ্টি করে সেই প্রতীতিগুলি থেকে বিচ্ছিন্ন ক'রে নিলে বস্তুর

যে স্থায়ী ও নিত্য উপাদান অবশিষ্ট থাকে সেই স্থায়ী বস্তু-স্বরূপ নির্ধারণ করবার

কাব্য, ভাস্কর্য এবং চিত্র সুপ্রতিষ্ঠিত শিল্পতাত্ত্বিক আলোচনার দিক দিয়ে সংগীতের চেয়ে অনেক এগিয়ে আছে। এই সকল বিষয়ের লেখকদের মধ্যে অতি অল্প লোকেই, এখনও এই ভুলের ঘোরে আছেন যে সৌন্দর্যের পরাতত্ত্বভিত্তিক সাধারণ ধারণা থেকে—(ধারণা শিল্পে-শিল্পে নিশ্চয়ই পৃথক)—কোন বিশেষ শিল্পের সূত্র নিষ্কাশন করা যায়। পূর্বে একথা মনে করা হ'ত যে বিভিন্ন শিল্পের সূত্রগুলি সাধারণ শিল্পতত্ত্বশাস্ত্রের পরাতত্ত্বভিত্তিক কোন পরাকাষ্ঠা সূত্র দ্বারা নিয়ন্ত্রিত। এখন অবশ্য এই ধারণা ক্রমেই বাড়ছে যে প্রত্যেকটি বিশেষ শিল্পকে জানা যায় শুধু তার ক্রিয়াপদ্ধতির সীমা এবং তার অন্তর্নিহিত প্রকৃতিকে জানার দ্বারাই। 'শাস্ত্রে'র (সিস্‌টেমস্‌) স্থান গ্রহণ করছে সব 'গবেষণা'—যে গবেষণা দাঁড়িয়ে আছে এই মূল প্রতিপাদ্যের উপরে যে প্রত্যেক শিল্পের ক্ষেত্রে সৌন্দর্য-বিধি, সেই বিশেষ শিল্পের ব্যক্তিত্বের সঙ্গে এবং তার মাধ্যমের প্রকৃতির সঙ্গে অবিচ্ছেদ্যভাবে সম্বদ্ধ।'

অলংকার, ভাস্কর্য এবং চিত্রের শিল্পতত্ত্বে—শিল্প-সমালোচনাতেও বটে—উল্লিখিত বিজ্ঞানের কার্যে প্রয়োগ—পূর্বেই এ নিয়ম করা হয়েছে যে শিল্পতাত্ত্বিক গবেষণা সর্বোপরি সুন্দর বস্তুটিকেই বিচার করবে, যে ব্যক্তি শিল্প দেখছে বা শুনছে তাকে নয়।

একমাত্র সংগীতই এই ধরণের বস্তুনিষ্ঠ পদ্ধতি প্রয়োগে অক্ষম। সংগীতের তাত্ত্বিক ও বৈয়াকরণিক নিয়মকানুন এবং তার শিল্পতত্ত্বগত গবেষণার মধ্যে স্পষ্ট পার্থক্য কল্পনা করে লোকে সাধারণতঃ প্রথমটিকে অতি নীরস গদ্যের ভাষায় প্রকাশ করে এবং দ্বিতীয়টিতে আবেগাপ্লুত ঝাপ্‌সা ভাষায় আবৃত ক'রে থাকে। সুন্দরেরই অন্যতম স্বয়ম্ভু রূপ হিসাবে সংগীতকে স্পষ্টভাবে গ্রহণ করা, এপর্যন্ত সাংগীতিক শিল্পতত্ত্বের কাছে অলঙ্ঘ্য বাধা ব'লে বিবেচিত হয়েছে এবং আবেগের নির্দেশ স্পষ্ট দিবালোকেও তাদের রাজ্যে এখনও হানা দিচ্ছে। আজও আগের মতোই সংগীতের সৌন্দর্যকে ব্যক্তির মনে সংগীত যে সংবেদন সৃষ্টি করে সেই সংবেদনের হিসাবেই বিচার করা হয়। গ্রন্থ, সমালোচনা, আলাপ-আলোচনা সব সময়েই এই কথাটি মনে করিয়ে দেয় যে, আবেগই হচ্ছে সংগীতের শিল্পতাত্ত্বিক ভিত্তিভূমি এবং সংগীতের সংজ্ঞা ও স্বরূপ নির্ধারণে আবেগই একমাত্র অপেক্ষিত।

বলা হয়ে থাকে সংগীত, কাব্যের মতো নির্দিষ্ট কোন ধারণা দিয়ে মনোরঞ্জন করতে পারে না, দৃষ্টিকেও ভাস্কর্যের ও চিত্রের মতো দর্শনযোগ্য রূপ দিয়ে তৃপ্ত করতে পারে না। অতএব, এই সিদ্ধান্তই করা হয় যে এর উদ্দেশ্য অবশ্যই হবে আবেগের কাছে আবেদন করা। "সংগীতের কাজ আবেগ নিয়ে"—এই 'কাজ' (has to do) কথাটির ব্যবহার সমস্ত সাংগীতিক শিল্পশাস্ত্রেরই লক্ষণীয় বৈশিষ্ট্য। কিন্তু আবেগের সঙ্গে সংগীতকে, নির্দিষ্ট আবেগের সঙ্গে নির্দিষ্ট সংগীতকে যে যোগে যুক্ত ক'রে রাখে তার প্রকৃতি কি, কোন্ প্রাকৃতিক নিয়মের দ্বারা তা' নিয়ন্ত্রিত, কোন্ সূত্রবিধির দ্বারা তার রূপ নিয়ন্ত্রিত হয়—এই সব প্রশ্নকে তারাই অন্ধকারে পরিত্যাগ করেছেন যাদের এসব প্রশ্ন উত্থাপন করা বেশী দরকার। এই অস্বচ্ছতায় চোখ অভ্যস্ত হ'লে তবেই কেউ ধরতে পারবে যে সংগীতে—প্রচলিত অর্থে সংগীত বলতে যা বুঝায় সেই সংগীতে—আবেগের ভূমিকা দুটি। এক পক্ষে বলা হয়ে থাকে যে সংগীতের লক্ষ্য এবং উদ্দেশ্য আবেগ অর্থাৎ আনন্দদায়ক আবেগ জাগানো, অন্যপক্ষে, সংগীতের বিষয়বস্তু হচ্ছে আবেগ—আবেগকেই সংগীত উপস্থাপিত করতে চায়। এই দুটি সিদ্ধান্তই এই বিষয়ে এক যে, একটি অপরটির মতোই সমান মিথ্যা।

এই সিদ্ধান্তের প্রথমটির খণ্ডন, অধিকাংশ সংগীতশাস্ত্রেরই ভূমিকায় থাকে, সুতরাং তা নিয়ে আমরা কালক্ষেপ করব না। যা সুন্দর, যথার্থ সুন্দর তার কোন উদ্দেশ্য নেই, কারণ তা রূপ ছাড়া আর কিছুই না এবং সেই রূপ প্রকৃতি অনুসারে নানা উদ্দেশ্যে ব্যবহার্য হ'লেও, রূপের বাইরে তার আর কোন উদ্দেশ্য থাকে না। কোন সুন্দর বস্তুর ধ্যান আনন্দদায়ক অনুভূতির উদ্রেক করতে পারে, কিন্তু এই ফলশ্রুতি সৌন্দর্যের স্বরূপ থেকে ভিন্ন। কোন দর্শকের সামনে, তাকে আনন্দ দেওয়ার পূর্বকল্পিত উদ্দেশ্য নিয়েই আমি কোন সুন্দর বস্তু স্থাপন করতে পারি কিন্তু এই উদ্দেশ্য বস্তুর সৌন্দর্যকে কোনভাবেই স্পর্শ করে না। সুন্দর কোন আবেগ না জাগালেও এবং সুন্দরকে দেখার কোন লোক না থাকলেও, সুন্দর সুন্দর থাকে এবং সুন্দরই থাকে। অন্যভাবে বললে বলা যায়, যদিও দর্শককে আনন্দ দেবার জন্যই সুন্দরের অস্তিত্ব, তবু সুন্দর দর্শকনিরপেক্ষ।

এই অর্থে সংগীতেরও কোন উদ্দেশ্য নেই এবং এই বিশেষ শিল্পের সঙ্গে আমাদের আবেগ-অনুভূতির ঘনিষ্ঠ যোগ আছে ব'লেই এ অনুমান ঠিক হবে না যে এর শৈল্পিক সূত্র ঐ যোগের উপরেই নির্ভর করবে।

এই সম্পর্কটিকে সমালোচকের দৃষ্টিতে পরীক্ষা করার উদ্দেশ্যেই আমরা প্রথমেই

অনুভূতি (ফিলিং) এবং সংবেদন (সেন্‌সেশান) এই শব্দ দুটির পার্থক্য বিচার ক'রে নেব, যদিও সাধারণ আলাপ-আলোচনায় শব্দ দুটিকে যথেচ্ছ ব্যবহার করলে আপত্তি করার কোন প্রয়োজন নেই।

সংবেদন হচ্ছে কোন ইন্দ্রিয়গ্রাহ্য গুণ, যেমন একটি শব্দ অথবা একটি বর্ণ, উপলব্ধি করার ব্যাপার ; অন্যপক্ষে অনুভূতি হচ্ছে কোন মানসিক ক্রিয়ার—যেমন কোন সুখের অবস্থার অথবা অস্বস্তির অবস্থার—চেতনা।

যদি আমি ইন্দ্রিয় দিয়ে কোন বস্তুর গন্ধ অথবা স্বাদ, অথবা আকৃতি, বর্ণ অথবা শব্দ গ্রহণ করি—তখন, চেতনার এই অবস্থাকে আমি বলি—এই সব গুণের সংবেদন হ'ল। কিন্তু যদি বিষাদ, আশা, প্রফুল্লতা, অথবা ঘৃণা আমাকে লক্ষণীয়-ভাবে সাধারণ মানসিক ক্রিয়ার স্তরের ঊর্ধ্বে উদ্দীপিত করে অথবা নিম্নে অবসন্ন করে, তখন বলা হয় আমি 'অনুভব' করছি।

সুন্দর প্রথমতঃ আমাদের ইন্দ্রিয়ে আবেদন করে। কিন্তু এটা অবশ্য শুধু সুন্দরের ক্ষেত্রেই ঘটে তা নয়, সব ঘটনা সম্বন্ধেই এ কথা প্রযোজ্য। সংবেদনেই শৈল্পিক আনন্দসম্ভোগের আরম্ভ এবং সংবেদন ছাড়া আনন্দসম্ভোগ সম্ভব হয় না, সুতরাং ব্যাপক অর্থে প্রযুক্ত 'অনুভূতি'রও উৎস এবং এতেই মনে হয় দুয়ের মধ্যে কোন সম্পর্ক—কোন কোন ক্ষেত্রে অতি জটিল সম্পর্ক—বর্তমান। কোনও শিল্পেরই সংবেদন সৃষ্টি করতে হয় না, একক একটি শব্দ বা বর্ণই তা পারে। আগেই বলা হয়েছে দুটি শব্দকে আমরা নির্বিচারে ব্যবহার করে থাকি। তবে প্রাচীন লেখকরা তাকে সংবেদন বলেন, যাকে ঠিক অনুভূতি বলা উচিত। অতএব ঐ সব লেখক যে কথাটি বলতে চান তা এই যে সংগীতের উদ্দেশ্য অনুভূতি-জাগানো এবং আমাদের হৃদয় করুণায়, প্রেমে, আনন্দে বা বিষাদে পূর্ণ করা।

বস্তুতঃ সঙ্গীত অথবা অন্যান্য শিল্প কারোই এই উদ্দেশ্য নয়। শিল্পের উদ্দেশ্য, শেষ পর্যন্ত, সুন্দর এমন কিছু সৃষ্টি করা, যার আবেদন আমাদের অনুভূতির কাছে নয়, আবেদন বিশুদ্ধ ধ্যানের বৃত্তির কাছে—আমাদের কল্পনার কাছে।

এ খুবই অদ্ভুত যে গায়করা এবং প্রাচীন শিল্পশাস্ত্রকাররা শুধু অনুভব-বৃত্তি এবং বুদ্ধিবৃত্তি—এই দুই বৃত্তির পার্থক্যই গণনা করে থাকেন এবং ভুলে যান যে আসল বিষয়টি রয়েছে এই দুই সংকটশৃঙ্গের মাঝখানে—সুরকারের কল্পনাতেই সংগীতের জন্ম এবং শ্রোতার কল্পনার উদ্দেশ্যেই তা রচিত। এ কথা সত্য যে, আমাদের কল্পনা সুন্দরকে শুধু ধ্যানই করে না, বুদ্ধি সহকারেই ধ্যান করে ; যেন বিষয়টি মনে

মনে পর্যবেক্ষিত ও সমালোচিত হয়। অবশ্য আমাদের সিদ্ধান্ত এত দ্রুতগতিতে গঠিত হয় যে ঐ গঠন-প্রক্রিয়ার মধ্যে যে কার্যপরম্পরা রয়েছে তার সম্বন্ধে আমরা অবহিত থাকি না এবং তাতেই আসলে যেটা জটিল যুক্তিপরম্পরার ফল, তাকে প্রতিভান বা নির্বিকল্পক ক্রিয়া ব'লে ভ্রম হয়।

'এ্যানশৌউঙ' (Anschauung) শব্দটি [ঈক্ষণ বা ধ্যান করা] শুধু দৃষ্টি ব্যাপারেই প্রযুক্ত হয় না, অন্যান্য ইন্দ্রিয়ের ব্যাপারেও প্রযুক্ত হয়। বস্তুতঃ নিবিষ্টমনে শ্রবণকার্যের—যাকে বলা যায় গীতি-প্রতিরূপের-পরম্পরাকে মনে মনে দেখা, তার বর্ণনাতেই এ সমধিক প্রযোজ্য। আমাদের কল্পনা আসলে নিঃসঙ্গ . ন বৃত্তি নয়, কারণ প্রাণের স্ফুলিঙ্গ ইন্দ্রিয়ে জন্ম লাভ করলেও সঙ্গে সঙ্গে বুদ্ধির এবং আবেগের শিখাকে প্রজ্বলিত করে। অবশ্য সুন্দরের খাঁটি সংজ্ঞার সঙ্গে প্রশ্নের এই দিকটার কোন সম্পর্ক নেই।

বিশুদ্ধ শ্রবণে, আমরা শুধু গানই উপভোগ করি এবং কোন বাহ্য বিষয়কে তার মধ্যে আমদানী করার কথা চিন্তা করি নে। কিন্তু আবেগকে উদ্বোধিত করতে দেওয়ার অর্থ হচ্ছে সংগীতে বাহ্যিক কোন কিছুকে স্বীকার করা। তেমনি সুন্দরের ধ্যান থেকে বুদ্ধির যে স্বতন্ত্র ক্রিয়া দেখা দেয়, তার যোগও শৈল্পিক নয়, নৈয়ায়িক—আর অনুভব-ক্রিয়ার প্রাধান্য ত' আরো পিচ্ছিল ভূমিতে নিয়ে যায়, এবং অসুস্থ যোগ সূচিত করে।

সাধারণ শিল্পতত্ত্বশাস্ত্র থেকে বহুকাল আগেই এই সব অনুসিদ্ধান্ত করা হয়েছে এবং প্রত্যেক শিল্পের সৌন্দর্যবিচারে সমানভাবে প্রযোজ্য। সুতরাং সংগীতকে যদি শিল্প হিসাবে গণ্য করতে হয় তা হ'লে অনুভূতি নয়, কল্পনাই হবে শৈল্পিক পরীক্ষার মান। মানুষের আবেগের উপর সংগীত একটা প্রসাদজনক প্রভাব সৃষ্টি করে—এ কথাটা এত জোরের সঙ্গে বলতে দেখা যায় যে সংগীত পুলিশী বিধান, শিক্ষাবিধি অথবা চিকিৎসার বিধিপত্র কিনা, অনেক সময় এই সন্দেহই হয়।

তবু গায়করা কিন্তু এ কথা বিশ্বাস করতে কুণ্ঠিত যে সব শিল্পকেই আবেগের মাত্রা দিয়ে সমভাবে পরিমাপ করতে হবে, তাঁদের ধারণা শুধু সংগীতের ক্ষেত্রে এ বিধি সত্য। তাঁরা মনে করেন—শ্রোতার মনে একটি নির্দিষ্ট ভাব জাগানোর ক্ষমতা ও প্রবণতাই সংগীতকে অন্যান্য শিল্প থেকে স্বাতন্ত্র্য দিয়েছে।

যেমন এর আগে আমরা, শিল্প এই ধরনের কোন ভাব সৃষ্টি করে—এই মত স্বীকার করতে পারি নি, এখনও আমরা একথা স্বীকার করতে পারছি নে যে

সংগীতের উদ্দেশ্য ভাবের উদ্রেক করা। আমরা ধরে নিচ্ছি সুন্দরকে আমরা যে ইন্দ্রিয় দিয়ে গ্রহণ করি তার নাম কল্পনা এবং সব শিল্পই পরোক্ষভাবে আবেগ উদ্দীপিত করে। বাস্তব অভিজ্ঞতার স্পষ্টতা-বিশিষ্ট মহান কোন ঐতিহাসিক চিত্র দেখে আমরা কি মুগ্ধ হই নে? রাফেলের 'ম্যাডোনা' মূর্তি কি আমাদের মনকে পবিত্রভাবে পূর্ণ করে না? পুসিনের প্রাকৃতিক দৃশ্যের চিত্রগুলি কি আমাদের মধ্যে দেশ দেখে বেড়ানোর অদম্য আকাঙ্ক্ষা জাগায় না? স্ট্র্যাসবুর্গের গীর্জার মতো দৃশ্য দেখে আমাদের অনুভূতি কি উদাসীন থাকে? এই সকল প্রশ্নের একটি মাত্র উত্তরই আছে এবং তা কাব্যের ক্ষেত্রে এবং ধর্মীয় আবেগ, বাগ্মুখরতা প্রভৃতি শৈল্পিক গুণবহির্ভূত মানসিক অবস্থাগুলি সম্বন্ধেও সমান প্রযোজ্য। আমরা দেখছি অন্যান্য শিল্পও বেশ জোরের সঙ্গেই মনের উপর কাজ করে।

অতএব, যে অন্তর্নিহিত বৈশিষ্ট্য অন্যান্য শিল্প থেকে সংগীতকে পৃথক করে, এই জোরের মাত্রা তারতম্যের উপর তা নির্ভর করে। এইভাবে সমস্যা সমাধান করার চেষ্টা শুধু অবৈজ্ঞানিকই নয় বৃথাও বটে; কারণ, মোজার্টের সংগীতে, শেকস্‌পীয়রের ট্র্যাজেডিতে, উইল্যাণ্ডের কবিতায় বা হুমমেলোর 'রোণ্ডো'তে (rondo) কার মন কত বেশী গভীরভাবে আলোড়িত হবে তা শেষ পর্যন্ত নির্ভর করবে ব্যক্তির উপরে। আবার যাঁরা বলেন যে সংগীত অনুভূতিতে আলোড়ন সৃষ্টি করে প্রত্যক্ষ ভাবে এবং অন্যান্য শিল্প তা করে অর্থের বা 'আইডিয়া'র মাধ্যমে, একই ভুলকে তাঁরা ভিন্ন ভাষায় প্রকাশ করেন। কারণ, আমরা আগেই দেখেছি যে সংগীতের সৌন্দর্যে যে আবেগ উদ্দীপিত হয় তা পরোক্ষ ফল, সংগীতের সৌন্দর্যের প্রত্যক্ষ আবেদন কল্পনার কাছে। সংগীতের প্রবন্ধাদিতে স্থাপত্যের সঙ্গে সংগীতের তুলনা প্রায়ই করা হয়ে থাকে; কিন্তু প্রশ্ন, কোন্ প্রকৃতিস্থ স্থপতি এ ধারণা পোষণ করেছেন যে স্থাপত্যের উদ্দেশ্য হচ্ছে আবেগ উদ্দীপিত করা অথবা বিষয়বস্তু হচ্ছে ভাবাবেগ?

প্রত্যেকটি প্রকৃত শিল্পকর্ম আমাদের অনুভববৃত্তিতে কোন এক ভাবে আবেদন করে বটে, কিন্তু কোনও শিল্পই মুখ্যভাবে তা করে না। সংগীত এবং ভাবাবেগের মধ্যে বিশেষ সম্পর্ক আছে ব'লেই, শুধু সংগীততত্ত্ব সম্বন্ধেই, বিশেষ নিয়ম নির্ধারণ করা চলবে না। তা হ'লে মদ খেয়ে মাতাল হ'লেই ত' মদের ধর্ম বেশী জানা যেতে পারে। সমস্যা জড় রয়েছে, যে বিশেষ উপায়ে সংগীত অনুভবকে উদ্দীপিত করে তার মধ্যেই। অতএব, সংগীতের গৌণ এবং অস্পষ্ট ফল সম্বন্ধে বিস্তারিত

আলোচনা না ক'রে আমাদের উচিত, সংগীতকর্মের আত্মার মধ্যে গভীরভাবে প্রবেশ করা এবং তার স্বভাবধর্মের নিয়ম দিয়েই ফল বিচার করা। কোন কবি বা চিত্রকর এ কথা কখনই মনে করবেন না যে, যেহেতু তাঁর নাটক বা চিত্র যে আবেগ জাগায় তা তিনি নির্ধারণ করেছেন, অতএব তাঁর শিল্পকর্মের সৌন্দর্যের মানদণ্ডও পেয়ে গেছেন। যে অমোঘ শক্তি শিল্পকর্মটিকে তার এই বিলক্ষণরূপে উপভোগ করতে আমাদের সাহায্য করে সেই শক্তির উৎস আবিষ্কার করতে তিনি চেষ্টা করবেন। সংগীত সম্বন্ধে যাঁরা লিখেছেন তাঁরা যে উদ্দীপিত আবেগ এবং সাংগীতিক সৌন্দর্যকে গুলিয়ে ফেলবেন (এই দুটি বিষয়কে যথাসম্ভব পৃথক ক'রে রাখার বৈজ্ঞানিক পদ্ধতি অবলম্বন করতে পারেন নি) এটাই স্বাভাবিক এবং এই কারণেই স্বাভাবিক যে এই জাতীয় অনুসন্ধান করা—আমরা একটু এগিয়েই দেখতে পাব—অন্যান্য শিল্পের চেয়ে সংগীতের ক্ষেত্রে বেশী দুঃসাধ্য এবং একটা বিশেষ স্তরের নীচে এই অনুসন্ধান প্রবেশ করতে পারে না।

আমাদের অনুভব শিল্পতাত্ত্বিক সূত্রের ভিত্তি হতে পারে না—এই সিদ্ধান্তের অপেক্ষা না করেই দেখানো যায় এমন অনেক সঙ্গত যুক্তি আছে, যার জন্য সংগীতের দ্বারা উদ্দীপিত আবেগের উপর আস্থা রাখা চলে না। আমাদের মানসিক গঠনের বৈশিষ্ট্যের ফলেই শব্দ, উপাধি, এবং অন্যান্য প্রথানুগত ভাবানুষঙ্গ (বিশেষতঃ ধর্মসংগীতে, সামরিক গীতে এবং অপেরা-গীতে) আমাদের অনুভূতি এবং চিন্তাকে একটি বিশেষ দিকে চালিত করে এবং ব্যাপারটিকে আমরা ভুল ক'রে সংগীতের ধর্ম ব'লেই মনে ক'রে থাকি। কারণ, সংগীত এবং আবেগের মধ্যে বস্তুতঃ কোন কার্যকারণ-সংযোগ নেই, যেহেতু আমাদের অভিজ্ঞতা ও প্রবণতার উপরে আবেগের হ্রাসবৃদ্ধির মাত্রা নির্ভর করে। ঠিক এই ভাবের ধ্বনি-বিন্যাসে ঠিক এই ভাবটি জাগবে—এই ধারণা পূর্বপুরুষদের মাথায় কি ক'রে এল— এ কথা ভেবে আধুনিক কালের লোকেরা বিস্মিত হয়। মোজার্ট, বীটোফেন এবং ওয়েবার যখন নতুন সুর নিয়ে হাজির হয়েছিলেন, তখন তাঁরা আমাদের মনে কতখানি আলোড়ন সৃষ্টি করেছিলেন তার দৃষ্টান্ত দিলেই যথেষ্ট হবে। মোজার্টের ক'টি রচনাকে তাঁর সমসাময়িকেরা, আবেগের উত্তাপের এবং ওজস্বিতার সর্বাপেক্ষা সম্পূর্ণ প্রকাশ বলে মনে করতেন ? হেডিনের সুরের শান্তরস এবং নৈতিক রশ্মিকে মোজার্ট-কৃত সংগীতের উদ্দাম আবেগোচ্ছ্বাস, আভ্যন্তরীণ দ্বন্দ্ব, তীব্র কারুণ্যের সঙ্গে তুলনা করা হ'ত। বিশ বা তিরিশ বছর পরে, সেই একই তুলনা করা হয়েছিল বীটোফেন ও

মোজার্টের মধ্যে। পরম এবং অতীন্দ্রিয় আবেগের বিগ্রহ মোজার্টের স্থানে বসানো হ'ল বীটোফেনকে এবং কালক্রমে তাঁকেও হেডিনের মতো প্রাচীনতার উজ্জ্বল স্বর্গে স্থাপিত করা হ'ল। প্রত্যেক সূক্ষ্মদর্শী গায়ক তাঁর নিজের জীবনেই, অনুরূপ রুচি-পরিবর্তনের ঘটনা দেখতে পাবেন। যে সকল রচনা তাদের সাংগীতিক উৎকর্ষ দিয়েই একদিন গভীর প্রভাব সৃষ্টি করেছিল এবং এখনও তাদের মৌলিকতা ও সৌন্দর্য দিয়ে শৈল্পিক আনন্দ দান করে, সেই উৎকর্ষ, বিভিন্ন যুগের আবেগোদ্দীপনার হ্রাস-বৃদ্ধির পার্থক্যের ফলে, একটুও পরিবর্তিত হয় না। অতএব, সংগীত এবং বিশেষ বিশেষ মানসিক অবস্থার মধ্যে কোন অবশ্যম্ভাবী এবং নিয়ত কার্যকারণ সম্বন্ধ নেই; যে সম্বন্ধ আছে তা অন্যান্য শিল্পের ক্ষেত্রে যতখানি অস্থায়ী তার চেয়েও বেশী অস্থায়ী।

সুতরাং এ অত্যন্ত স্পষ্ট যে আবেগের উপর সংগীতের যে প্রভাব বা ক্রিয়া-কারিত্ব, তাতে সেই অনিবার্যতা, কেবলতা এবং সমরূপতার ধর্ম নেই যা, যে বিষয় থেকে শিল্পতত্ত্বের সূত্র নিষ্কাশিত করতে হবে, তার থাকা উচিত।

যে গভীর আবেগকে সংগীত তার নিদ্রা থেকে জাগায় অথবা আবেগ আবিষ্ট হয়ে মন যে আনন্দের বা বিষাদের অনুভূতি উপলব্ধি করে সেই আবেগকে হেয় প্রতিপন্ন করা আমাদের উদ্যোগের গণ্ডি থেকে বহুদূরে। প্রকৃতির এ এক অপরিমেয় এবং মূল্যবান রহস্য যে সম্পূর্ণ লৌকিক-সম্পর্ক-নিরপেক্ষভাবেই শিল্প আবেগ উদ্রিক্ত করায় সক্ষম হবে, যেন দৈব দ্যুতিতেই আবেগ উদ্দীপিত করবে। আমাদের প্রতিবাদ—ঐ ঘটনা থেকে শৈল্পিক সূত্র নির্ধারণ করার অবৈজ্ঞানিক পদ্ধতির বিরুদ্ধে। এ বিষয়ে কোন সন্দেহ নেই যে সংগীত মহা আনন্দের এবং তীব্র দুঃখের আবেগ জাগাতে পারে কিন্তু, লটারিতে আমরা প্রথম পুরস্কার পেয়েছি অথবা আমাদের বন্ধু মারাত্মক ব্যাধির দ্বারা আক্রান্ত হয়েছে এই সংবাদ শুনে আমরা কি একই অথবা তার চেয়েও বেশী আনন্দ-বেদনা অনুভব করি নে? যে পর্যন্ত আমরা ঐকতানের (সিমফনি) মধ্যে লটারি-টিকিটকে অন্তর্ভুক্ত করতে অস্বীকার না করছি, সে পর্যন্ত আমরা আবেগকে সাধারণতঃ সকল রকম সংগীতের, বিশেষতঃ বিশেষ কোন সংগীতের, একচেটে উপাদান হিসাবে গণ্য করতে পারছি নে। সব কিছু নির্ভর করছে যে বিশেষ প্রক্রিয়ায় সংগীত আবেগ উদ্রেক করে সেই প্রক্রিয়ার উপরেই। চতুর্থ এবং পঞ্চম অধ্যায়ে সংগীত অনুভূতির উপরে যে প্রভাব সৃষ্টি করে তারই বিচার বিশ্লেষণ করা হবে এবং তখনই এই উল্লেখযোগ্য

সম্পর্কের ধনাত্মক দিকটি বিচার করার সুযোগ পাওয়া যাবে। এই ভূমিকা-অধ্যায়ে আমাদের উদ্দেশ্য এর ঋণাত্মক দিকটির উপর যথাসম্ভব আলোকপাত করা তথা একটি অবৈজ্ঞানিক নীতির বিরুদ্ধে প্রতিবাদ করা।

যতদূর জানি, হারবার্ট (তাঁর বিশ্বকোষের নবম অধ্যায়ে)—সাংগীতিক শিল্পতত্ত্বের ভিত্তি হচ্ছে আবেগ—এই মতবাদের বিরুদ্ধে প্রথম আঘাত হেনেছিলেন। যে অস্পষ্ট রীতিতে শিল্প সমালোচিত হয় তাকে মেনে নিতে অস্বীকার করায় পরে তিনি লিখেছেন—স্বপ্ন-ব্যাখ্যাতারা এবং জ্যোতির্বিদরা হাজার হাজার বৎসর ধরে যে বিষয়টি অধ্যবসায়ের সঙ্গে উপেক্ষা করে এসেছেন সে এই যে, লোকে নিদ্রিত হয় ব'লেই স্বপ্ন দেখে এবং তারাগুলি কখনো আকাশের এ কোণে কখনও অন্য কোণে দেখা যায় এই কারণেই যে তারা গতিশীল। তেমনি এমন অনেক গায়ক আছেন যাঁরা আজও এ বিশ্বাস আঁকড়ে আছেন যে সংগীত নির্দিষ্ট ভাবাবেগ সৃষ্টি করতে সক্ষম, যেন যে ভাবাবেগকে সংগীত জাগায় এবং যাকে প্রকাশ করার উদ্দেশ্যে সংগীতকে প্রয়োগ করা হয়, তা সরল এবং দ্বিগুণ বিপরীত বিষয়ের (কাউণ্টারপয়েণ্ট) নিয়মকানুনের সত্য কারণ। কারণ, কেবল এই সব আবেগই সংগীতের ভিত্তিভূমি। প্রশ্ন করতে পারি, প্রাচীন পণ্ডিতরা যখন 'fugue'-এর সম্ভাব্য রূপগুলি কল্পনা করেছিলেন তখন তাঁরা কোন্ বিষয়টি প্রতিপাদন করতে চেয়েছিলেন? কোন বিষয়ই নয়। তাঁদের চিন্তা শিল্পটির সীমা ছাড়িয়ে আর অগ্রসর হয় নি, কিন্তু গভীরতম স্তরে প্রবেশ করেছিল। যিনি অর্থ আঁকড়ে থাকেন, তিনি বস্তুর আভ্যন্তরিক স্বরূপের প্রতি বিরাগকে এবং নিছক বাহ্যিক রূপের প্রতি অনুরাগকেই ব্যক্ত করেন।

খুবই দুঃখের বিষয় হারবার্ট এই সকল প্রাসঙ্গিক তির্যক মন্তব্যকে সবিস্তারে চালিয়ে যান নি এবং এই সকল চমৎকার দীপ্তির পাশেই অনেকগুলি প্রশ্নাধীন মন্তব্যও আছে। সে যাই হ'ক, আমরা এখনই দেখব যে, যে-সমস্ত মত আমরা উদ্ধৃত করেছি, তারা তাদের প্রকাশ্য সম্মান পায় নি।

টীকা। আমাদের বর্তমান উদ্দেশ্য বা তাতে আমি মনে করি যে-সব লেখকের মত আমরা খণ্ডন করতে চাই তাঁদের নাম উল্লেখ করা আমাদের কর্তব্য। এই সব মত যতটা প্রচলিত এবং বহুজনপ্রিয় বিশ্বাসের অনুবৃত্তি, ততটা মৌলিক চিন্তা নয়। এই মতগুলি কতখানি বদ্ধমূল হয়েছে তা দেখানোর জন্যই আমরা তাদের বিরাট সংখ্যা থেকে দৃষ্টান্ত হিসাবে কয়েকটি নির্বাচন ক'রে দেব।

১. মেট্টিথিসন (Matthison) : সুর সৃষ্টি করার সময় আমাদের প্রধান উদ্দেশ্য হওয়া উচিত বিশেষ একটি আবেগের (একাধিকও হতে পারে) রূপ ব্যক্ত করা। (কোকোম্‌মেনের ক্যাপেল্‌লসেইস্টের, পৃঃ ১৪৩)

২. নিয়াইডহার্ডট (Neidhardt) : সংগীতের শেষ উদ্দেশ্য সর্বোৎকৃষ্ট বক্তৃতার মতো ধ্বনি ও ছন্দের সাহায্যে সমস্ত আবেগ জাগানো। ('টেম্‌পেরেটুর'-এর ভূমিকা)।

৩. জে. এন. ফোরকেল (J. N. Forkel) : যে অর্থে কাব্যে বা অলংকার-শাস্ত্রে 'ফিগার' শব্দটি ব্যবহৃত হয়েছে, সেই এক অর্থে 'সংগীতে অলংকার' কথাটি ব্যবহার করেছেন এবং করেছেন 'যত প্রকার অনুভূতি এবং আবেগ প্রকাশ লাভ করে, সেই বিভিন্ন প্রকাশরীতির রূপ'—এই অর্থে। (উবের ডি থিওরি ডের মিউজিক ; গোটিঙ্গেন, ১৭৭৭ ; পৃঃ ২৬)।

৪. জে. মোজেল (J. Mosel) সংগীতের সংজ্ঞা নিরূপণ করেছেন—'নির্দিষ্ট নিয়ম অনুসারে সাজানো ধ্বনির মাধ্যমে আবেগ প্রকাশ করার কৌশল।'

৫. জি. এফ. মাইকেলিস (G. F. Michaelis) : সংগীত হচ্ছে স্পন্দনশীল ধ্বনির দ্বারা অনুভূতিকে ব্যক্ত করার কলাকৌশল। আবেগের ভাষা ইত্যাদি (উবের ডেন জিস্ট ডের টোনকুন্‌স্ট ; দ্বিতীয় প্রবন্ধ, ১৮০০ ; পৃঃ ২৯)।

৬. মারপুর্গ (Marpurg) : গীতি-রচয়িতার কাজ প্রকৃতিকে অনুকরণ করা ......ইচ্ছামত আবেগ উদ্দীপিত করা...আত্মার সজীব গতি এবং হৃদয়ের বাসনাকে প্রকাশ করা। (ক্রিট্. মিউজিকুস, ১ম খণ্ড, ১৭৫০)।

৭. ডবলু. হাইনসে : আবেগের মূর্তি তৈরী করা অথবা আবেগ জাগানো সংগীতের মুখ্য এবং শেষ উদ্দেশ্য। (মিউজিক্যাল ডায়ালোগ, ১৮০৫, পৃঃ ৩০)

৮. জে. জে. এঙ্গেল : সিমফনি, সোনাটা প্রভৃতি হচ্ছে কোন আবেগকে বিচিত্ররূপে উপস্থাপিত করা। (উবের মিউজিক সেলেরেই, ১৭৮০, পৃঃ ২৯)।

৯. জে. ফ. কার্ণবের্গের (J. Ph. Kirnberger) : একটি সুরাংশ (বিষয়) হচ্ছে এমন একটি অংশ যা আবেগের ভাষা থেকে গৃহীত হয়েছে। সহৃদয় শ্রোতার মনে সেই একই মানসিক অবস্থার উদ্রেক করে, যে অবস্থা থেকে ঐ সুরের জন্ম হয়েছিল। (কুন্‌স্ট্‌ ডেস্‌ রেইনেন সৎস্কেস্‌, ২য় খণ্ড, পৃঃ ১৫২)

১০. পিয়েরের (Pierer)-এর ইউনিভারসালেক্‌সিকোন (২য় সংস্করণ) : মনোরঞ্জক ধ্বনির সাহায্যে সংবেদন ও মানসিক অবস্থার প্রকাশ করার

রূপকৌশল। কাব্যের চেয়ে সংগীতের স্থান উচ্চে, কারণ কাব্য শুধু বুদ্ধিগ্রাহ্য আবেগকে বর্ণনা করতে পারে, আর সংগীত অস্পষ্ট এবং অনির্বচনীয় আবেগ ও অনুভূতিগুলির প্রকাশ করে……।

১১. জি. শিলিঙ্গ তাঁর 'ইউনিভারসেলেকসিকোন ডের টোনকুন্স্ট'-এ মিউজিক অধ্যায়ে একই ব্যাখ্যা দিয়েছেন।

১২. কোচ্ সংগীতের সংজ্ঞা দিয়েছেন : ধ্বনির মাধ্যমে আনন্দজনক অনুভূতি-পরম্পরা ব্যঞ্জিত করার কৌশল।

১৩. এ. আন্দ্রে : সংগীত হচ্ছে অনুভূতি ও আবেগকে প্রকাশ করতে, উদ্দীপিত করতে এবং ধারণ করে রাখতে সক্ষম ধ্বনি সৃষ্টি করার কৌশল। (লেহ্রবুক ডের টোনকুন্স্ট)

১৪. সুল্ৎসের : ভাষা শব্দসংকেতে আমাদের অনুভূতিগুলি প্রকাশ করে, সংগীত অনুভূতিগুলি প্রকাশ করে ধ্বনি দ্বারা। (থিয়োরিয়ে ডের শোনেন কুন্স্টে)

১৫. বো. ডবলু. বোয়েম্ম : বুদ্ধির কাছে সুমিষ্ট সুর আবেদন করে না, আবেদন করে শুধু অনুভব-বৃত্তির কাছে। (এনালিসে ডেস থোনেন ডের মিউজিক, ভিয়েনা, ১৮৩০, পৃঃ ৬২)

১৬. গট্‌ফ্রাইড বেবের : ধ্বনির মাধ্যমে আবেগসমূহ প্রকাশ করার কৌশলই হচ্ছে সংগীত। (থিয়োরিয়ে ডের্ টোন্‌সেৎকা কুন্স্ট [২য় সংস্করণ])

১৭. এক. হ্যাণ্ড : সংগীত আবেগসমূহকে দ্যোতিত করে। প্রত্যেকটি অনুভূতির এবং মানসিক অবস্থার স্ব-স্ব স্বাভাবিক ধ্বনি ও ছন্দ আছে সংগীতে ; এইগুলিই বাস্তব রূপ লাভ করে। (এইস্‌থেটিক ডের টোনকুন্স্ট, ১৮৩৭, পৃঃ ২৪)

১৮. আমাডিয়ুস অটোডাইডাক্‌টস্ : সংগীতের জন্ম এবং মূল ভাবাবেগের জগতে সুরেলা সুমধুর ধ্বনি বুদ্ধির কাছে শীলমোহর করা বন্ধ বই। বুদ্ধি শুধু অনুভূতিকে বর্ণনা ও বিশ্লেষণ করতে পারে।…তাদের আবেদন অনুভূতির কাছে।… (এফোরিস্‌মেন্ উবের মিউজিক লাইপৎস্‌জিগ, ১৮৪৭, পৃঃ ৩২৯)

১৯. ফের্সো বেল্লিনি : সংগীত হল ধ্বনি-মাধ্যমে ভাব ও আবেগকে প্রকাশ করার কৌশল। (মেনুয়েলি ডি মিউজিকা ; মিলানো, রিকোর্ডি, ১৮৫৩)

২০, ফ্রিড্রিশ থিয়েরশ্ : সংগীত হ'ল নির্বাচিত ধ্বনিগুচ্ছ দ্বারা আবেগ-অনুভূতি উদ্দীপিত করার এবং প্রকাশ করার কৌশল। (এলগেমিয়েনি এইস্‌থেটিক, বের্লিন, ১৮৪৬, পৃঃ ১০১)

২১. এ. ভি. ডোম্‌রের : সংগীতের উদ্দেশ্য, সংগীতের কাজ অনুভূতি জাগানো এবং অনুভূতির কাজ মনের মধ্যে প্রতিরূপ উদ্‌বোধিত করা। (এলিমেণ্টে ডের মিউজিক, লাইপৎস্‌জিগ, ১৮৬২ পৃঃ ১৭৪)

২২. রিচার্ড বাগনের : ডাস কুন্‌স্টবের্ক ডের ৎসুকুনফ্‌ট [নির্বাচিত রচনা, ৩য় খণ্ড (১৮৫০)—অন্যান্য রচনাতেও অনুরূপ পরিচ্ছেদ পাওয়া যায়]: আবেগের ইন্দ্রিয় হচ্ছে ধ্বনি। তারই ইচ্ছাকৃত শৈল্পিক ভাষা হল সংগীত। বাগনের-এর পরবর্তী রচনায় তাঁর সংজ্ঞা আরো অস্পষ্টার্থক হয়েছে, সেখানে সংগীতের সংজ্ঞা দেওয়া হয়েছে—বিনা মূর্তিতে প্রকাশ করার কৌশল। (অপেরা ও নাটক, সংগৃহীত রচনা, ৩য় খণ্ড, পৃঃ ৩৪৩)। যে প্রকাশ 'বিশ্বের ধারণা হিসাবে' বস্তুধর্মকে তার অব্যবহিত অভিব্যক্তিতে ধারণা করতে সমর্থ ইত্যাদি ইত্যাদি ('বীটোফেন', ১৮৭০, পৃঃ ৬)

দ্বিতীয় অধ্যায়

সংগীত কি অনুভূতির প্রকাশ ?

সংগীত কি অনুভূতিকে প্রকাশ করে ? সংগীতের উপস্থাপ্য বিষয়বস্তু হচ্ছে অনুভূতি। এই সিদ্ধান্তের মূলে রয়েছে, আংশিকভাবে এই তত্ত্বটি যে শিল্পের মুখ্য উদ্দেশ্য আবেগ উদ্দীপিত করা এবং আংশিকভাবে এই তত্ত্বেরই সংশোধিত একটি রূপ।

কোন শিল্পের দার্শনিক আলোচনা করতে গেলে তার বিষয়বস্তুর স্পষ্ট ব্যাখ্যার চাহিদা আসবেই। বিভিন্ন শিল্পের বিষয়বস্তুর বৈচিত্র্যের এবং রীতির মৌলিক পার্থক্যের স্বাভাবিক পরিণতি হচ্ছে আবেদনের ইন্দ্রিয়ের পার্থক্য। প্রত্যেক শিল্পই নিজ নিজ রীতি অনুসারে বিশেষ বিশেষ বিষয়কে উপস্থাপিত করে এবং তা করে শব্দে, ভাষায়, বর্ণে, পাথরে এবং অন্যান্য উপাদানের মাধ্যমে। অতএব শিল্পকর্ম নির্দিষ্ট কোন ধারণাকে বাস্তব রূপের সৌন্দর্যে মণ্ডিত করে। এই নির্দিষ্ট ধারণা এবং তার শরীর এবং উভয়ের সম্মিলন ও সংযোগ শৈল্পিক আদর্শের উপাদান-কারণ। শিল্পের সমালোচনা শেষ পর্যন্ত এই শৈল্পিক আদর্শের সঙ্গে অবিচ্ছেদ্য যোগে যুক্ত।

কোন কবিতার, চিত্রের অথবা মূর্তির বিষয়বস্তুকে ভাষায় প্রকাশ করা যেতে পারে, সামান্য ধারণায় পরিণত করা যেতে পারে। যেমন আমরা ব'লে থাকি, এই ছবিতে একজন মালিনী উপস্থাপিত হয়েছে, এই মূর্তি একটি মল্লযোদ্ধার মূর্তি, এই কবিতায় রোনাল্ডের কীর্তিকাহিনী উপস্থাপিত হয়েছে। শিল্পীর শিল্পকর্মে ঐ বিশেষ বিষয়বস্তু কতখানি সম্পূর্ণ রূপ লাভ করেছে সেই রূপের তারতম্যের উপরেই শিল্পকার্যটির সৌন্দর্যবিচার-বিষয়ক সিদ্ধান্ত নির্ভর করে।

মানুষের অনুভূতির জগৎই যে সংগীতের বিষয়বস্তু, একথা প্রায় অবিসংবাদিত-ভাবেই ঘোষিত হয়েছে ; কারণ বুদ্ধিগ্রাহ্য ধারণার যে ধরনের নির্দিষ্টতা আছে, আবেগের তা নেই। এই বৈশিষ্ট্যেরই জন্য সংগীতের উদ্দেশ্যকে অন্যান্য চারুকলার এবং কাব্যের উদ্দেশ্য থেকে পৃথক ব'লে মনে করা হয়েছে। সুতরাং এই মতবাদ অনুসারে, ধ্বনি এবং তার কৌশলপূর্ণ সংযোগ, প্রকাশের মাধ্যম এবং উপাদান, এবং তার সাহায্যেই সুরকার প্রেম, সাহস, শোক এবং আনন্দকে উপস্থাপিত ক'রে থাকেন। আবেগেরই অসংখ্য বৈচিত্র্য হচ্ছে বিষয়বস্তু, যা ধ্বনিতে রূপান্তরিত

হয়ে সংগীতের রূপ পরিগ্রহ করে। সুন্দর সুর এবং নৈপুণ্যপূর্ণ সঙ্গতি স্বগুণে আমাদের মুগ্ধ করে না, মুগ্ধ করে তারা যাকে ব্যক্ত করে সেই বিষয়—প্রেমের ফিস্‌ফিসানি অথবা ঐকান্তিক যোদ্ধার তর্জন-গর্জন।

এই ধরনের অস্পষ্ট ধারণা থেকে মুক্ত হওয়ার জন্য, প্রথমেই আমরা উল্লিখিত রূপকদের তাদের স্বাভাবিক অনুষঙ্গ থেকে বিচ্ছিন্ন করব। এ কথা সত্য যে 'ফিস্‌ফিসানি'কে প্রকাশ করা যায়, কিন্তু প্রেমের ফিস্‌ফিসানিকে প্রকাশ করা যায় না। তর্জন-গর্জন প্রকাশ করা যায়, এ বিষয়ে কোন সন্দেহ নেই; কিন্তু যোদ্ধার তর্জন-গর্জনকে প্রকাশ করা যায় না। সংগীত ফিসফিসানি, তর্জন-গর্জন, প্রভৃতি ধ্বনি-ব্যাপারকে রূপ দিতে পারে, কিন্তু প্রেমের বা ক্রোধের আবেগ-অনুভূতি ব্যক্তিগতভাবে ছাড়া থাকতে পারে না।

নির্দিষ্ট অনুভূতি এবং আবেগকে সংগীতের রূপে উপস্থাপিত করা সম্ভব নয়।

আমাদের আবেগগুলির অবিচ্ছিন্ন অস্তিত্ব মনে নেই; সুতরাং যে শিল্প মানসিক অবস্থার অবশিষ্ট-পরম্পরাকে উপস্থাপিত করতে অক্ষম, তা কখনই আবেগকে উদ্রিক্ত করতে পারে না। অন্য পক্ষে, তারা দৈ'হক এবং মানসিক অবস্থার উপর, ধারণার এবং বিচারের উপর নির্ভরশীল, বস্তুতঃ যে যুক্তিকে সকলে আবেগের বিপরীতধর্মী ব'লে মনে করে সেই যুক্তিরই প্রক্রিয়ার উপরে নির্ভরশীল।

তা হ'লে অনির্দিষ্ট অনুভূতিতে নির্দিষ্ট অনুভূতিতে বা প্রেমের অনুভূতিতে রূপান্তরিত করে কে? তবে কি তা নিছক তীব্রতার মাত্রা, আভ্যন্তরীণ গতির পরিবর্তনের হার? নিশ্চয়ই না। ঐ আভ্যন্তরীণ গতি দুটি ভিন্ন অনুভূতির ক্ষেত্রে একই রূপ হতে পারে; অথবা একই আবেগের ক্ষেত্রে কাল ও ব্যক্তি অনুসারে কমবেশী হতে পারে।

শুধু ধারণা এবং বিচারগুণেই—অনুভূতির তীব্রতার মুহূর্তে আমরা ঐ সম্পর্কে সচেতন না থাকতেও পারি—অনির্দিষ্ট একটি মানসিক অবস্থা নির্দিষ্ট অনুভূতিতে পরিণত হতে পারে। বিষাদের অনুভূতির মধ্যে অতীত সুখের ধারণা নিহিত থাকে। এগুলি নির্দিষ্ট ধারণা বা ভাবনা এবং তাদের অসদ্ভাবে, অর্থাৎ চিন্তা-ব্যাপারের অভাবে কোন অনুভূতিকে 'আশা' বা 'বিষাদ' আখ্যা দেওয়া চলে না। কারণ চিন্তার ভিতর দিয়েই অনুভূতি নির্দিষ্ট বৈশিষ্ট্য বা চরিত্র লাভ করতে পারে। চেতনা থেকে এই সব ধারণা বাদ দিলে, গতির অস্পষ্ট বোধ—যে বোধ সুখের বা অস্বস্তির সাধারণ বোধের উপরে উঠতে পারে কি—এমন একটি অস্পষ্ট বোধ ছাড়া

আর কিছুই অবশিষ্ট থাকে না। প্রেমাস্পদের রূপ অথবা অনুরাগের পাত্রটিকে পাওয়ার আকাঙ্ক্ষা বাদ দিয়ে প্রেমের অনুভূতিকে ধারণা করা যায় না। মানসিক ক্রিয়ার প্রকৃতিটি নয়, বৌদ্ধিক ক্রিয়ার স্তরটি, অন্তর্নিহিত বিষয়টিই অনুভূতিটিকে প্রেমের অনুভূতিতে পরিণত করে। গতিবেগের দিক থেকে দেখলে, প্রেম শান্ত অথবা উদ্দাম, উৎফুল্ল অথবা বিষণ্ণ হতে পারে এবং তবু তা প্রেমই থাকে। এইটুকু বিশ্লেষণই পরিষ্কার বুঝিয়ে দিচ্ছে যে, সংগীত শুধু গুণসূচক বিশেষণগুলিকে প্রকাশ করতে পারে, বিশেষ্য প্রেমকে প্রকাশ করতে পারে না। যে অর্থকে নির্দিষ্ট ধারণার মাধ্যমে প্রকাশ করা যায় যেন নির্বচনীয় অর্থ ছাড়া নির্দিষ্ট অনুভূতি (বিশেষ ভাব ও আবেগ) স্বরূপতঃ থাকতেই পারে না। এখন, যেহেতু সংগীত 'ভাষার অনির্দিষ্ট রূপ' হিসাবে নির্দিষ্ট ধারণাকে প্রকাশ করতে অক্ষম, মনস্তত্ত্বের দিক দিয়ে এ সিদ্ধান্ত কি অনিবার্য নয় যে সে নির্দিষ্ট আবেগকেও প্রকাশ করতে পারে না? কারণ আবেগের নির্দিষ্ট বৈশিষ্ট্য বা প্রকৃতি অন্তর্নিহিত অর্থের উপরেই সম্পূর্ণ নির্ভর করে।

তবে কি ক'রে সংগীত, বিষাদ এবং আনন্দ প্রভৃতি অনুভূতি জাগাতে পারে (সব সময়েই যে জাগাবেই এমন কথা নেই)? এর পরে, সংগীতকে যখন ব্যক্তিগত দৃষ্টিভঙ্গী থেকে বিচার করব তখন ব্যাখ্যা করার চেষ্টা করব। আলোচনার এই পর্যায়ে, সংগীত কোন নির্দিষ্ট অনুভূতিকে প্রকাশ করতে পারে কিনা এইটুকু নির্ধারণ করা যথেষ্ট। উক্ত প্রশ্নের একমাত্র নেতিবাচক উত্তরই দেওয়া যেতে পারে যেহেতু, আবেগের বিশিষ্টতা নির্দিষ্ট ধারণার সঙ্গে অবিচ্ছেদ্য যোগে যুক্ত এবং ঐ ধারণাকে বাস্তবরূপ দেওয়া সংগীতের সাধ্যের অতীত। অবশ্য বিশেষ শ্রেণীর ধারণাকে, যে উপায় প্রশ্নাতীতরূপে যথার্থ সংগীতের জগতেরই অন্তর্ভুক্ত সেই উপায়ে যথেষ্ট মাত্রায় প্রকাশ করা সম্ভব। এই শ্রেণীর মধ্যে পড়ছে সেই সব ধারণা (আইডিয়া) যারা, যে যে বিশেষ ইন্দ্রিয়ের কাছে তারা আবেদন করে তার সঙ্গে সঙ্গতি রেখেই, শক্তি, গতি ও অনুপাতের শ্রুতিগত পরিবর্তনের সঙ্গে সম্বদ্ধঃ তীব্রতার হ্রাস-বৃদ্ধির ধারণা, গতির দ্রুত ও বিলম্বিত লয়ের ধারণা, জটিল এবং সরল অগ্রগতির ধারণা ইত্যাদি। সংগীতের শৈল্পিক অভিব্যক্তিকে নিম্নলিখিত পরিভাষা দিয়ে বর্ণনা করা যেতে পারে, যেমন মধুর, শান্ত, উদ্দাম, ওজস্বী, উদাত্ত, প্রাণবান—এই সব ধারণাকে ধ্বনি-সন্নিবেশের নির্দিষ্ট রীতির সাহায্যে প্রকাশ করা যেতে পারে, সুতরাং ঐ বিশেষণগুলির উপর মনস্তাত্ত্বিক অর্থে

—নৈতিক অর্থ আরোপ না ক'রে—আমরা সোজাসুজি সাংগীতিক ব্যাপার বা কর্ম বুঝাতেই তাদের ব্যবহার করতে পারি। কিন্তু প্রত্যেক কিছুতেই অর্থ আরোপ করার অভ্যাসের বশে, ঐ অর্থকে সংগীতের উদ্দেশ্য বা ফলশ্রুতি হিসাবে গণ্য ক'রে থাকি, এমন কি বিশুদ্ধ সাংগীতিক ধর্ম ব'লে ভুল করি।

সুরকার যে অর্থ প্রকাশ করেন তা প্রধানতঃ এবং প্রথমতঃ বিশুদ্ধ সাংগীতিক প্রকৃতির অর্থ। তাঁর কল্পনা বিশিষ্ট এবং সুমধুর একটি রাগের ধারণা করে এবং রাগের রূপের বাহিরে আর কিছুই তিনি খোঁজেন না। প্রত্যেকটি বাস্তব ঘটনা যে শ্রেণীর মধ্যে সে অন্তর্ভুক্ত সেই শ্রেণীকে সূচিত করে অথবা ঐ শ্রেণী যে বৃহত্তর ধারণার অন্তর্ভুক্ত সেই ব্যাপকতর ধারণাটিকে সূচিত করে, এমনিভাবে ক্রমে ক্রমে শেষ পর্যন্ত পরাকাষ্ঠা ধারণাটিতে পৌঁছনো হয়। সংগীতের ব্যাপারেও এই নিয়ম সত্য। যেমন একটি মিষ্টি সুরের রেশ ধীরে ধীরে মিলিয়ে গিয়ে সাধারণ-ভাবে শান্তির এবং সংগতির ধারণা ব্যঞ্জিত করে। আমাদের কল্পনাবৃত্তি বা শিল্পের এবং আমাদের ভাবের মধ্যে সম্বন্ধ স্থাপন করতে সর্বদাই প্রস্তুত. এই মিলিয়ে-যাওয়া সুরের রেশে আরো মহত্তর অর্থ আরোপ করতে পারে : যেমন বলতে পারে—যেন প্রশান্ত মনের আত্মসমর্পণ, এবং এমন কি চিরস্থায়ী বিশ্রামের অস্পষ্ট বোধও তারা জাগাতে পারে।

কাব্যের, ভাস্কর্যের এবং চিত্রের প্রাথমিক উদ্দেশ্য, তেমনি বাস্তব কোন রূপ সৃষ্টি করা। শুধু অনুমান বলেই, মালিনীর ছবি থেকে মনে কুমারীসুলভ সন্তোষ এবং নম্রতার ধারণা, তুষারাচ্ছন্ন গীর্জাপ্রাঙ্গণের ছবি থেকে ইহলৌকিক অস্তিত্বের ক্ষণস্থায়িত্বের ধারণা জাগাতে পারে। তেমনি ভাবে—তবে আরো অস্পষ্টভাবে এবং অনিয়ত ভাবে—কোন শ্রোতা সংগীতের মধ্যে যৌবনোচিত পরিতৃপ্তির ধারণা বা ক্ষণস্থায়িত্বের ধারণা আবিষ্কার করতে পারেন। যা হ'ক এই সমস্ত নির্বিশেষ ধারণা, কোন ভাবেই চিত্রের বা সাংগীতিক রচনার বিষয়বস্তু হতে পারে না ; ক্ষণস্থায়িত্বের বা যৌবনোচিত পরিতৃপ্তির অনুভূতিকে তারা উপস্থাপিত করতে পারে —এ তার চেয়ে আরো আজগুবি ধারণা।

এমন অনেক ধারণা আছে যা অনুভূতির রূপে না থাকলেও, সংগীতের দ্বারা সম্পূর্ণভাবে ব্যক্ত হতে পারে। এর উল্টো—এমন অনেক অনুভূতি আছে যা আমাদের মনে আলোড়ন সৃষ্টি করলেও গঠনগত বৈশিষ্ট্যের জন্য সংগীত উপস্থাপ্য ধারণার দ্বারা প্রকাশিত হতে পারে না।

তা হ'লে, সংগীত অনুভূতির অন্তর্নিহিত বিষয়কে যদি না পারে, তবে অনুভূতির কোন্ দিকটা উপস্থাপিত করতে পারে?

পারে শুধু তাদের গতি-প্রকৃতিকে রূপ দিতে। মানসিক ক্রিয়ার আনুষঙ্গিক গতিকে বেগ অনুসারে উপস্থাপিত করতে পারে: যেমন দ্রুত লয়, বিলম্বিত লয়, শক্তি, দুর্বলতা, ক্রমবর্ধমান এবং ক্রমক্ষীয়মাণ তীব্রতা। কিন্তু গতি অনুভূতির নানা ধর্মের একটি দিকমাত্র, অনুভূতির সব দিক নয়।

একটি প্রচলিত ভুল ধারণা আছে যে যদিও সংগীত অনুভূতির বিষয়কে উপস্থাপিত করতে পারে না, কিন্তু অনুভূতিটিকে উপস্থাপিত করতে পারে; প্রেমের বিষয়কে না পারলেও প্রেমের অনুভূতিকে উপস্থাপিত করতে পারে, অতএব সংগীতের বর্ণনাশক্তি যথেষ্ট পরিমাণে সক্ষম। বস্তুতঃ সংগীত দুয়ের কোনটিই পারে না। সে প্রেমানুভূতিকে উপস্থাপিত করতে পারে না, পারে শুধু গতি-উপাদানটিকেই এবং ঐরূপ গতি যেমন প্রেমানুভূতিতে, তেমনি অন্য অনুভূতিতেও থাকতে পারে এবং কোন মতেই তা বিলক্ষণ বৈশিষ্ট্য নয়। 'প্রেম' কথাটি 'ধর্ম' বা 'অমরত্ব'-এর মতোই বিমূর্ত সংজ্ঞা-বিশেষ। একথা বলতে যাওয়া সম্পূর্ণই বাহুল্য যে সংগীত বিমূর্ত সংজ্ঞাকে প্রকাশ করতে পারে না। কোন শিল্পই তা পারে না এবং এ অতি স্বাভাবিক যে শুধু নির্দিষ্ট এবং বাস্তব ধারণাই (যে ধারণা সজীব রূপ পরিগ্রহ করেছে), শিল্প নিজরূপের মধ্যে আত্মসাৎ করে নিতে পারে। কিন্তু কোন যন্ত্রসংগীত প্রেমের, ক্রোধের এবং ভয়ের ধারণাকে বর্ণনা করতে পারে না, কারণ বিশেষ ধরনের ধ্বনি-সমাবেশের এবং এই সব ধারণার মধ্যে কোন কার্যকারণ যোগ নেই। তা হ'লে এই সব ধারণার (আইডিয়া) অন্তর্নিহিত উপাদানসমূহের মধ্যে কোন্ উপাদানটিকে সংগীত সার্থকভাবে কাজে লাগাতে পারে? শুধু গতি-উপাদানটিকেই পারে, অবশ্য গতি কথাটা ব্যাপক অর্থেই গৃহীত, যে অর্থে একক একটি সুরের বর্ধমান এবং ক্ষীয়মাণ শক্তি 'গতি' ব'লেই গণ্য। আমাদের আবেগের এই উপাদানটির সঙ্গেই সংগীতের মিল আছে এবং তাকে সৃজনী শক্তির দ্বারা সংগীত রূপের অনন্ত বৈচিত্র্যে এবং বৈপরীত্যে প্রদর্শন করাতে চেষ্টা করে।

যদিও গতির ধারণাকে আমরা বহুপ্রসারী এবং প্রয়োজনীয় মনে করি, এ পর্যন্ত সংগীতের প্রকৃতি এবং প্রভাব নিয়ে যত আলোচনা হয়েছে তা লক্ষণীয়ভাবে উপেক্ষিত হয়েছে।

সংগীতের মধ্যে এমন যাই কিছু থাকুক বা অনুভূতির অবস্থাগুলির রূপ উপস্থাপিত করতে চায় তা সাংকেতিক।

বর্ণের মতো ধ্বনিও আমাদের মনে কয়েকটি সাংকেতিক অর্থের সঙ্গে মূলতঃ সম্বদ্ধ এবং তারা স্বতন্ত্রভাবেই এবং শিল্পকর্মের অন্তর্ভুক্ত হওয়ার আগেই স্ব স্ব প্রভাব সৃষ্টি করে। প্রত্যেক বর্ণেরই স্বকীয় চরিত্র আছে। তা এমন কোন শূন্য পদার্থ নয় যার মধ্যে শিল্পী ফুঁ দিয়ে প্রাণবায়ু সঞ্চার করেন—তা শক্তিবিশেষ। এর এবং কোন কোন মানসিক অবস্থার মধ্যে প্রকৃতি নিজেই একটা সহানুভূতির সঞ্চার স্থাপন করেছে বর্ণের স্বাভাবিক অর্থের সঙ্গে—যা সাধারণ লোকের কল্পনায় কত প্রিয় এবং মার্জিত রুচির। যাকে কাব্যিক চারুতা দান করেছে, বর্ণের সেই স্বাভাবিক অর্থের সঙ্গে আমরা সকলেই কি পরিচিত নই? সবুজ বর্ণ আশা অনুভূতির সঙ্গে, নীলবর্ণ নিষ্ঠার সঙ্গে সম্বদ্ধ। রোজেন্‌ক্রান্‌জ্‌ কমলালেবুর রঙে—'সুন্দর মর্যাদাবোধ', বেগুনীতে 'অশিক্ষিত বিনয়' দেখতে পেয়েছেন (মনস্তত্ত্ব, ২য় সংস্করণ, পৃঃ ১০২)।

ঠিক একই ভাবে, সংগীতের প্রথম উপাদানগুলির, যেমন বিভিন্ন পর্দা, তন্ত্রী (কর্ড), এবং ধ্বনিবৈশিষ্ট্যের (টিম্বার), প্রত্যেকেরই নিজ নিজ চরিত্র বা বৈশিষ্ট্য আছে। বস্তুতঃ সংগীতের উপাদানগুলির অর্থ ব্যাখ্যা করার আগে-থেকেই-প্রস্তুত একটা কলাকৌশল রয়ে গেছে। সংগীতের পরদাগুলির যে সংকেত শুবার্ট কল্পনা করেছেন, তা যেন গোয়েটে-কল্পিত বর্ণ-ব্যাখ্যারই আর একটা দিক। অবশ্য এই সব উপাদান (ধ্বনিবর্ণ) যখন শিল্পে প্রযুক্ত হয়, তখন এমন কতকগুলি নিয়মের অধীন হয় যা যে নিয়মের উপর তাদের বিচ্ছিন্ন ক্রিয়ার ফল নির্ভর করে, সেই নিয়ম থেকে ভিন্ন। কোন ঐতিহাসিক চিত্রের দিকে চেয়ে, তার ভিতরকার লাল রঙকে কখনই আমরা আনন্দের সংকেত ব'লে অথবা সাদাকে নির্দোষতার প্রতীক ব'লে সব সময় মনে করিনে। যেমন 'এ' ফ্লাট মেজরের পরদাটি সর্বদাই রোমান্টিক অনুভূতি অথবা 'বি' মাইনরের পরদাটি সর্বদাই অসৎ-অনুভূতি, প্রত্যেক ত্রয়ী (ট্রাইয়্যাড্‌) তৃপ্তিবোধ এবং প্রত্যেকটি চ্যুত সপ্তম (diminished seventh) নৈরাশ্য-অনুভূতি খুব কমই জাগায়। শিল্পের দিক থেকে বল্‌লে বলা যায়, শিল্পে যে ব্যাপকতা-নিয়মের অধীন হয়ে এগুলি ব্যবহৃত হয় তার পরিপ্রেক্ষিতে রেখে দেখলে, ঐ ধরণের সহজাত বিশিষ্ট লক্ষণ চোখে পড়বে না। যে সম্বন্ধে তারা আবদ্ধ হয়, তা যে নির্দিষ্ট কোন-কিছু ব্যক্ত বা উপস্থাপিত করে, তা এক মুহূর্তের

জন্তও মনে করা চলে না। আমরা একে 'সাংকেতিক' আখ্যা দিয়েছি, কারণ বিষয়টি প্রত্যক্ষভাবে প্রদর্শিত হয় না, এমন রূপে প্রদর্শিত হয় যা বস্তুতঃ তাদের চেয়ে পৃথক। হলদে রঙ ঈর্ষার প্রতীক, 'জি' মেজর আনন্দের প্রতীক, 'সাইপ্রেস' শোকের প্রতীক—এই ধরণের ব্যাখ্যা এবং আমাদের আবেগের নির্দিষ্ট প্রকৃতি থেকে মানস-শারীরবৃত্তিক সম্পর্কই সূচিত হয়। বর্ণ, ধ্বনি অথবা চারাগাছের সঙ্গে আমাদের আবেগের কোন সম্বন্ধ নেই, আমরা নিজেরা তাদের উপর অর্থ আরোপ করে থাকি। সুতরাং এ কথা আমরা বলতে পারিনে যে কোন একটি বিচ্ছিন্ন সুর নির্দিষ্ট কোন অনুভূতিকে উপস্থাপিত করে, আর কোন সংগীতের মধ্যে যখন উপস্থিত হয় তখন ত' আরো কম বলতে পারি।

গতির সঙ্গে সাদৃশ্য এবং ধ্বনির সংকেতধর্মিতা বাদ দিলে সংগীতের উদ্দেশ্য সিদ্ধ করার আর কোন উপায় নেই। তাহলে যখন দেখা যাচ্ছে ধ্বনির অন্তর্নিহিত প্রকৃতি থেকেই সংগীতের নির্দিষ্ট ভাব প্রকাশ করতে পারে না এই সিদ্ধান্ত সহজেই করা সম্ভব, তখন আমাদের দৈনন্দিন অভিজ্ঞতা যে এই ব্যাপারটিকে ঠিকভাবে ধরতে পারে নি, এই ঘটনা অবিশ্বাস্য ব'লেই মনে হয়। যাঁরা যন্ত্রসংগীত শোনার সময় কল্পনা করেন, তন্ত্রীগুলি প্রচুর আবেগে কাঁপছে তাঁরা দেখিয়ে দিন কোন্ আবেগটি ঐ সংগীতের বিষয়বস্তু। এ পরীক্ষা অপরিহার্য। ধরা যাক্ আমরা বীটোফেনের 'overture to Prometheus' শুনছি, একটি মনোযোগী ও সুরেলা কান, তা থেকে ক্রমে ক্রমে কমবেশী এইগুলিই আবিষ্কার করবে :—প্রথম 'বার'-এর সুর (নোটস্) নিম্ন খাদের চতুর্থে (লোয়ার ফোর্থ) নেমে যাওয়ার পরে, ধীরে এবং দ্রুত পরম্পরায় উঠবে, দ্বিতীয় 'বারে' ঐ গতির পুনরাবৃত্তি, তৃতীয় এবং চতুর্থ 'বার' আরো ব্যাপক পরিধিতে তাকে চালিয়ে যায়। ঝর্ণা থেকে উৎক্ষিপ্ত জলের ফিন্‌কি ফোটায় ফোটায় গড়িয়ে পড়ে, কিন্তু আবার ওঠে এবং ওঠে শুধু, আগের চারটি 'বার'-এ যে 'ফিগার' বা রূপ তৈরি করা হয়েছে সেই রূপকে পরবর্তী চারটি 'বারে' পুনরাবৃত্ত করবার জন্তই। এইভাবে শ্রোতা উপলব্ধি করে যে রাগের প্রথম এবং দ্বিতীয় চার (পর্ব?) সমমাত্রিক এবং এই দুটিই এবং পরবর্তী দুটিও অনুরূপ, প্রথম চারটি 'বার'-এর ব্যাপকতা বৃত্তচাপ এবং পরবর্তী চারটি 'বার'-এর বৃত্তচাপ সম্বন্ধেও এই কথাই সত্য। খাদের সুর (বেস্) যা লয়কে বুঝিয়ে দেয়, একটি ঘাতে প্রথম তিন 'বার'-এ প্রারম্ভ সূচিত করে, দুটি ঘাতে চতুর্থকে সূচিত করে, এবং পরবর্তী চারটি 'বার'-এ একই আবর্তন লক্ষ্য করা

যায়। সুতরাং চতুর্থ 'বার' প্রথম তিনটি 'বার' থেকে ভিন্ন এবং এই ভিন্নতার লক্ষণ বা রূপটি (পয়েণ্ট), পরবর্তী চারটি 'বার'-এ অনুবৃত্ত হওয়ার ফলে, সঙ্গতিপূর্ণ হওয়ায় পূর্বেকার পরিধির মধ্যে অপ্রত্যাশিত অভ্যুদয় হিসাবে, কানের কাছে শ্রুতিমধুর হয়। বিষয়ের সঙ্গতি (হারমনি অব দি থিম) একটি বৃহৎ এবং দুটি ক্ষুদ্র বৃত্তচাপের অনুরূপ ঐক্য প্রদর্শন করে প্রথম চারটি 'বার'-এর—সাধারণ তন্ত্রী (কর্ড) 'সি'-র সঙ্গে পঞ্চম ও ষষ্ঠের ৪ তন্ত্রীর এবং সপ্তম ও অষ্টম 'বার'-এর ৪ তন্ত্রীর ঐক্য আছে। মেলডি, ছন্দ এবং সুরসঙ্গতির এই রীতিবদ্ধ বা সুব্যবস্থিত ঐক্য এমন একটি সংগঠনে পরিণত হয় যার অংশগুলি যুগপৎ সুষম এবং বিষম, যার মধ্যে প্রতিটি বাদ্যযন্ত্রের বিশিষ্ট সুরের এবং ধ্বনি-পরিমাণের তারতম্যের মাধ্যমে আলো-ছায়ার নানা পর্যায়ে অনুপ্রবিষ্ট হয়।

যে বিষয় উল্লিখিত হয়েছে, ঐ বিষয় ছাড়া আর কিছুই বিষয়বস্তুর মধ্যে আমরা দেখতে পাইনে এবং শ্রোতার মনে কোন্ ভাব জাগাতে পারে, কোন্ ভাবকে সে উপস্থাপিত করতে পারে—সে সম্বন্ধে আরো কম কথা আমরা বলতে পারি। সত্য বটে, এই ধরণের বিশ্লেষণ জীবন্ত একটি দেহকে কঙ্কালে পরিণত ক'রে ফেলে, সৌন্দর্য নষ্ট করে, কিন্তু সঙ্গে সঙ্গে সমস্ত মিথ্যা ধারণাকেও ধ্বংস করে। যন্ত্র-সংগীতের যে বিষয়টিকে আমরা নির্বিচারে নির্বাচন করেছি, ঐটি ছাড়া আর কোনটি যে তার চেয়ে বেশী ভাল হবে তা মনে করার কারণ নেই। সংগীতরসিকদের অনেকেই মনে করে থাকেন যে ভাবের উপস্থাপনা না করা শুধু প্রাচীনতর ধ্রুপদী (ক্লাসিক্যাল) সংগীতেরই বিশেষ বৈশিষ্ট্য এবং সকলেই স্বীকার করেন যে ৪৮ প্রিলিউডের বিষয়বস্তু এবং জে. এস. বাকের 'ওয়েল টেমপার্ড ক্লাভিকর্ড' কোন্ আবেগ জাগায় তা প্রমাণ করা যায় না। এই জাতীয় পার্থক্য-কল্পনা যত স্পষ্টভাবেই অবৈজ্ঞানিক এবং খেয়ালপ্রসূত হ'ক না কেন এই পার্থক্য-কল্পনার হেতু যেহেতু রয়েছে এখানেই যে প্রাচীনতর সংগীত যে সংগীতের অতিরিক্ত কোন কিছুকে প্রকাশ করে না তার অভ্রান্ত প্রমাণ রয়েছে প্রাচীনতর সংগীতে এবং প্রকৃত প্রস্তাবে উল্লিখিত ব্যাখ্যায় আকর্ষণের চেয়ে বাধাই বেশী সৃষ্টি করে—শুধু এতেই প্রমাণিত হয় যে সংগীতের পক্ষে আবেগ জাগানো আবশ্যক নয় অথবা সংগীতের কাজ আবেগকে উপস্থাপিত করা নয়। সুতরাং বিরুদ্ধ পক্ষের পল্লবিত সমস্ত যুক্তিকে আমরা উপেক্ষা করতে পারি। একটি তত্ত্বের খাতিরেই যদি শিল্পের একটা বিরাট অংশকে—যে অংশকে অবশ্য ঐতিহাসিক এবং শৈল্পিক যুক্তির

ভিত্তিতেই সমর্থন করা যায়—পরিত্যাগ করতে হয় তা হ'লে ঐ ধরনের সিদ্ধান্তই যে মিথ্যা সেই সিদ্ধান্তে পৌঁছনো যেতে পারে। যদিও একটি ছিদ্রই জাহাজকে ডুবিয়ে দিতে পারে, তাতে যারা সন্তুষ্ট হবেন না তাঁর ইচ্ছা করলে জাহাজের সমস্ত খোলটাই ভেঙে ফেলতে পারেন। তাঁরা বাজিয়ে দেখুন—মোজার্টের বা হেডিনের ঐকতানের বিষয়বস্তুকে বীটোফেনের 'এডাগিয়ো' (adagio), মেণ্ডেলশোনের 'শেরজো' (scherzo), পিয়ানোর জন্য কল্পিত শুম্যানের বা চোপিনের রচনা—সংক্ষেপে আমাদের যে-কোন ধ্রুপদী রচনা অথবা ওবের ডোনিজেত্তি এবং ফ্লোটোর সংগীতের (overtures) অতি জনপ্রিয় বিষয়বস্তু। এই সবের বিষয়বস্তু হচ্ছে নির্দিষ্ট আবেগ—এ কথা কে সাহস ক'রে বলতে পারবেন? কেউ বলবেন—প্রেম। তিনি হয়ত সত্যই বলেছেন। কেউ বলবেন—একটা আকুতি। হয়ত তাই। তৃতীয় কেউ বলবেন—কোন আধ্যাত্মিক আবেগ, কিন্তু কে তাকে বাধা দেবে? যখন কেউই ঠিকভাবে জানেন না কি উপস্থাপিত হচ্ছে, তখন কি ক'রে আমরা বলতে পারি নির্দিষ্ট আবেগ উপস্থাপিত হচ্ছে? সম্ভবতঃ রচনায় সৌন্দর্য সম্বন্ধে সকলেই একমত হবেন, কিন্তু বিষয়বস্তু সম্বন্ধে সকলেই ভিন্ন ভিন্ন মত পোষণ করবেন। কোন কিছুকে 'উপস্থাপন' করা মানেই স্পষ্টাকারে প্রদর্শন করানো, আমাদের সামনে পরিচ্ছিন্নরূপে স্থাপনা করা। কিন্তু যে উপাদানটি আসলে সবচেয়ে অস্পষ্ট ও অনির্দিষ্ট এবং কাজে কাজেই যা নিয়ে চিরকালই বিসংবাদ চলবে তাকেই আমরা বিষয়বস্তু হিসাবে গ্রহণ করব কি ক'রে?

আমরা ইচ্ছা ক'রেই যন্ত্রসংগীত থেকে দৃষ্টান্ত নির্বাচন করেছি, কারণ যন্ত্রসংগীত সম্বন্ধে যা সত্য বিশুদ্ধ সংগীতের পক্ষেও তা সত্য। সংগীতে নির্দিষ্টতার প্রকৃতি আছে কি না, সংগীতের প্রকৃতি এবং উপাদান কি এবং সংগীতের সীমানা এবং প্রবণতা কি—এই সব প্রশ্নের মীমাংসা যদি আমরা করতে চাই, তাহলে যন্ত্রসংগীত ছাড়া অন্য কিছুর দৃষ্টান্ত নিলে চলবে না। যন্ত্রসংগীত যা করতে পারবে না তা বিশুদ্ধ সংগীতের আয়ত্তের বাইরে, কারণ যন্ত্রসংগীতই একমাত্র বিশুদ্ধ এবং স্বয়ংসম্পূর্ণ সংগীত। কণ্ঠসংগীতকে আমরা যন্ত্রসংগীতের চেয়ে বেশী চিত্তাকর্ষক বা ভাল ব'লে মনে করি কি করি না তাতে কিছু যায় আসে না, এ কথা স্বীকার করতেই হবে যে যথার্থ সংগীতের মধ্যে কাব্যসংগীতের (কবিতাকে যেখানে সুর দিয়ে গাওয়া হয়) স্থান নেই। কণ্ঠসংগীতে অথবা কাব্যিক সংগীতে সংগীতের এবং শব্দের প্রভাবের সূক্ষ্ম পার্থক্য কল্পনা করা সম্ভব নয়, ফলে সমগ্র সৃষ্টিতে কার

কতটুকু অংশ তা নিখুঁতভাবে নির্ধারণ করা সম্ভব? সংগীতের বিষয় অনুসন্ধানে অবশ্যই অনুশাসনযুক্ত রচনা অথবা তথাকথিত 'প্রোগ্রাম' সংগীত বাদ পড়বে। কাব্যের সঙ্গে সংযোগে সংগীতের শক্তিবৃদ্ধি হলেও সীমা সম্প্রসারিত হয় না। কণ্ঠসংগীত একটি অবিচ্ছেদ্য যৌগিক পদার্থ এবং তাতে প্রত্যেকটি উপাদানের আপেক্ষিক গুরুত্ব কতখানি তা পরিমাপ করা যায় না। কাব্যের কার্যকারিতা আলোচনা করার সময়ে নিশ্চয়ই কেউ নিদর্শন হিসাবে অপেরার উল্লেখ করবেন না। এখন সংগীত-শিল্পতত্ত্বের মূল সূত্রের বেলাতেও ঐ একই চিন্তাপ্রণালী অনুসরণ করা একটু বেশী আয়াসসাধ্য হলেও, গভীরতর অন্তর্দৃষ্টির ব্যাপার কিছু নয়।

কাব্য যেন রেখাঙ্কন, কণ্ঠসংগীত তাকে বর্ণরঞ্জিত করে। সাংগীতিক উপাদানের মধ্যে আমরা অত্যুজ্জ্বল এবং সূক্ষ্ম বর্ণাভা এবং সাংকেতিক অর্থের প্রাচুর্য আবিষ্কার করতে পারি। যদিও তাদের সাহায্যে দ্বিতীয় শ্রেণীর একটি কবিতাকে আত্মার আবেগোচ্ছ্বাসে পর্যবসিত করা সম্ভব হয়, তথাপি, সংগীত নয়, ভাষাই কণ্ঠসংগীতের বিষয়বস্তু নিরূপণ ক'রে থাকে। বর্ণযোজনা নয় রেখারূপটিই উপস্থাপিত বস্তুটিকে বোধগম্য ক'রে তোলে। আমরা শ্রোতার বিমূর্তায়ন-বৃত্তির কাছে আবেদন করছি এবং প্রকরণ থেকে পৃথক ক'রে নিয়ে নাটকীয় ভাবে—ফলপ্রসূ কোন রাগ বা সুরকে, বিশুদ্ধ সংগীত হিসাবেই চিন্তা করতে অনুরোধ জানাচ্ছি। দৃষ্টান্ত হিসাবেই ধরা যাক—কোন সুর হয়ত অত্যন্ত নাটকীয় এবং ক্রোধের আবেগকে ব্যক্ত করার জন্য প্রযুক্ত, কিন্তু এই মনোভাবকে সে দ্রুত এবং প্রমত্ত গতির দ্বারা ছাড়া অন্য কোনভাবেই প্রকাশ করতে পারে না। অন্যদিকে ঐকান্তিক প্রেমের আবেগ ব্যক্ত করছে যে সব শব্দ, অর্থে সম্পূর্ণবিরুদ্ধ হওয়া সত্ত্বেও তাদেরকে একই সুর দিয়ে সুষ্ঠুভাবে ব্যক্ত করা যায়। যখন হাজার হাজার লোক (তাঁদের মধ্যে জাঁ জ্যাক রুশোর মতো লোকও ছিলেন) 'অরফিউস'-এর যে সুর—

"J'ai perdu mon Eurydice

Rien n'e'gale mon malheur—শুনে কেঁদে ভাসিয়ে দিয়েছেন, গ্লুকের সমসাময়িক বোয়ই বলেছেন ঠিক ঐ একই সুর তার বিপরীতার্থবোধক—

J'ai trouve' mon Eurydice

Rien n'e'gale mon bonheur—এ বেশ খেটে যায়।

নিয়ে একটি গানের আরম্ভাংশ দেওয়া হ'ল; সংক্ষেপ করার জন্য

.পিয়ানোর-সহযোগিতায় সুরটির সঙ্গে দেওয়া হ'ল বটে কিন্তু আর সব দিক দিয়ে মূল ইতালীয় স্কোরের সমান।

২নং (স্বরলিপি)

… … … …

আমাদের দিক থেকে এ কথা বলতে চাইনে যে এ ক্ষেত্রে সুরকার নির্দোষ এবং এই কারণেই নির্দোষ যে সংগীতে এমন সব স্বরাঘাত আছে যা যথাযথভাবে গভীর শোকাবেগকে প্রকাশ করে। যদি অসংখ্য দৃষ্টান্ত থেকে উল্লিখিত দৃষ্টান্তটি নির্বাচন করে থাকি, তা করেছি এই কারণেই যে প্রথমতঃ এ তেমন একজন সুরকারকে নাড়া দিয়েছে যিনি সর্বশ্রেষ্ঠ গুণ সৃষ্টিতে সক্ষম এবং দ্বিতীয়তঃ বহু যুগ এই সুরটিকেই, ভাষা যে তীব্রতম শোক প্রকাশ করতে পারে তার সব চেয়ে চরম উদ্দীপক ব'লে মর্যাদা দিয়ে এসেছে।

কিন্তু কণ্ঠসংগীতের আরো সুনির্দিষ্ট এবং ভাবব্যঞ্জক পরিচ্ছেদগুলিকে প্রকরণ থেকে বিচ্ছিন্ন ক'রে বিচার করতে গেলে দেখা যাবে, তারা আমাদের উপস্থাপ্য আবেগটিকে বড় জোর অনুমান করতে সক্ষম করে। তারা যেন একটি ছায়ামূর্তি, যার মূল মূর্তিটিকে আমরা চিনতে পারি শুধু কার মূর্তি তা ব'লে দেওয়ার পরেই।

বিচ্ছিন্ন পরিচ্ছেদ সম্পর্কে যে কথা সত্য ব্যাপক ক্ষেত্রেও তা সত্য। এমন অনেক ক্ষেত্র আছে যেখানে সম্পূর্ণ সুরটির জন্য সম্পূর্ণ ভাষা প্রযুক্ত হয়েছে। যদি মেয়েরবীয়ারের হুগেনটস (Huguenots)-কে স্থানকালপাত্র বদলে দিয়ে "দি ঘিবেলিনস্ অফ পিশা" ব'লে অভিনয় করা হ'ত—অবশ্য ঐ ধরনের একটি অপরিচ্ছন্ন অভিযোজন নিশ্চয়ই অপ্রীতিকর অনুভূতি জাগাত—তা হ'লেও বিশুদ্ধ সংগীতের অংশে একটুও উনিশ-বিশ হ'ত না। তবু যে ধর্মীয় আবেগ এবং গোঁড়ামি "দি ঘিবেলিনস"-এ সম্পূর্ণ অবর্তমান, সেটাই 'হুগেনট্‌স'-এর মূল শক্তি। লুথারের স্তোত্রকে এর বিরুদ্ধ সাক্ষী হিসাবে উপস্থিত করা ঠিক হবে না, কারণ তা একটা উদ্ধৃতিমাত্রই—সংগীতের দৃষ্টিকোণ থেকে যে কোন ধর্মবিশ্বাসের সঙ্গেই তা সঙ্গত।

… … … …

মোজার্ট-এর সংগীত, সম্পূর্ণ অপরিবর্তিত থেকেই লঘু কথার সঙ্গে চমৎকার মানিয়ে যায় এবং অপেরায় গুরুগম্ভীর সুর শুনে যে আনন্দ আমরা পাই, ব্যঙ্গের

স্থূল রসিকতার হাসির চেয়ে তা বেশী মনমাতানো হবে না। প্রত্যেক সংগীতের এবং মানবিক আবেগের—গঠনাত্মক প্রকৃতির (প্লাসটিক ক্যারেক্টার) অসংখ্য দৃষ্টান্ত আমরা উদ্ধৃত করতে পারি। ধর্মীয় আবেগানুভূতিতে সব চেয়ে কম সাংগীতিক বিকৃতি ঘটানো যায় এ কথা খুবই সঙ্গত। কিন্তু জার্মানীতে অসংখ্য গ্রামাঞ্চলীয় গির্জা আছে, যেখানে যীশুর নৈশ ভোজন-উৎসবে অর্গানে 'প্রোচ'-এর (Proch) "এলপাইন হর্ণ" অথবা সোন্নামবুলা (Sonnambula) থেকে শেষ সুরটি বাজানো হয়। বিদেশীদের মধ্যে যাঁরা ইতালীয় গির্জা দেখতে যান তাঁরা অবাক হয়ে শোনেন—রোস্‌সিনি বেল্লিনি, দোনিবেত্তি এবং ভের্দির অপেরা থেকে অতি জনপ্রিয় বিষয় বাজানো হচ্ছে। এই ধরনের সমস্ত সুর এবং অধিকতর লৌকিক সুর—অবশ্য গাম্ভীর্য গুণটি একেবারে হারিয়ে না ফেললে উপাসকমণ্ডলীর ভক্তির প্রতিকূল হয় না, বরং আরো বেশী সম্ভ্রম আকর্ষণ করে।

সংগীত যদি স্বধর্মেই ভক্তি-ভাবকে উপস্থাপিত করতে সক্ষম হ'ত, তাহলে কোন প্রচারকের পক্ষে যেমন উপাসনা-বেদী থেকে টাইয়েকের উপন্যাস বা বিধান-সভার সংবিধান আবৃত্তি করা সম্ভব হ'ত না, তেমনি সম্ভব হ'ত না এই ধরনে একের বদলে অন্য সুর দিয়ে কাজ সমাধা করা। ধর্মসংগীতের বড় বড় শিল্পীরা আমাদের সিদ্ধান্তের পক্ষে প্রচুর দৃষ্টান্তস্থল। বিশেষতঃ হ্যাণ্ডেল এই ব্যাপারে একেবারে বেপরোয়া ছিলেন। বিটারফেল্‌ড দেখিয়েছেন যে "দি মেসায়া"-র অনেক সুর—বিশেষভাবে ধর্মভাবব্যঞ্জক বলে বহু প্রশংসিত সেগুলিও এর মধ্যে অন্তর্ভুক্ত—লৌকিক দ্বৈত-সংগীত (অধিকাংশই প্রেমমূলক) থেকে নেওয়া হয়েছিল এবং ঐ দ্বৈত-সংগীতগুলি রচিত হয়েছিল ১৭১১-১৭১২—সেই সময়ে যখন হ্যাণ্ডেল মৌচো অর্টেনসিয়ো রচিত কয়েকটি ক্ষুদ্র কবিতাকে হ্যানোভারের রাজকুমারী ক্যারোলীনের নির্বাচনের জন্য সুর দিয়েছিলেন।

[দ্বিতীয় দ্বৈত-সংগীতের সুর :—

... (একটি সুরলিপি আছে)]

এই সুরটিকে হ্যাণ্ডেল অপরিবর্তিত আকারেই, "দি মেসায়া"-র প্রথম অংশের সমবেত গীতে "আমাদের একটি সন্তান হয়েছে" ব্যবহার করেছিলেন। ঐ একই দ্বৈত-সংগীতের তৃতীয়াংশ—"সো পের প্রোভা ই ভোস্ত ইনগ্যানি"-তেও সেই একই বিষয় রয়েছে যা "দি মেসায়া"-র দ্বিতীয়াংশের সমবেত গীতে—'আমরা সব মেষের মতো'-তে আছে। ঐ ক্ষুদ্র কবিতার সুর (১৬নং সোপ্রানো ও অল্টো'র দ্বৈত

সংগীতে এবং "দি বেগারা"-র তৃতীয়াংশের দ্বৈত-গীত—"ওগো মৃত্যু! কোথায় তোমার দংশন ?"—একই। কিন্তু ক্ষুদ্র কবিতার বাণী এরূপ :—

সে তু নন্ লেস্‌পি আমোরে
মিয়ো কোর, তি পেন্তিরেই—
লো সো বেন আইয়ো।

এরূপ অনেক দৃষ্টান্ত রয়েছে। কিন্তু এখানে আমরা উল্লেখ করছি শুধু খ্রীষ্টমান ওয়াতোরিয়োর সমস্ত গ্রাম্যগীতিগুলির—যে সুরগুলি বিভিন্ন উপলক্ষে রচিত লৌকিক গান থেকে সংগৃহীত হয়েছিল। যে গ্লুকের সুর, আমরা জানি, প্রত্যেকটি বিশেষ বিশেষ ক্ষেত্রে প্রত্যেকটি স্বর সুষ্ঠুভাবে প্রয়োগ ক'রে বলা যেতে পারে প্রতিটি অক্ষরের স্পন্দন থেকে সুর নিংড়ে নিয়ে নাটকীয় গুণের চরম পর্যায়ে পেঁ ছেছিল, সেই গ্লুকই, তাঁর আগেকার ইতালীয় অপেরা থেকে (গ্রন্থকারের ডি মডার্ণে ওপের—পৃঃ ১৬ তুলনীয়) কমপক্ষে পাঁচটি সুর তাঁর "আর্মাডা"-তে স্থানান্তরিত করেছিলেন। অতএব এ খুবই স্পষ্ট কথা যে কণ্ঠসংগীত যেমন কখনই যথার্থ সংগীতের সূত্র নিয়ন্ত্রিত করতে পারে না তেমনি কার্যতঃ যন্ত্রসংগীতের অভিজ্ঞতা প্রতিষ্ঠিত সূত্রগুলির যথার্থতা প্রশ্ন করতে অক্ষম।

যে মতবাদকে আমরা খণ্ডন করতে চেষ্টা করছি তা যেন প্রচলিত সংগীততত্ত্বের আসল বিষয় হয়ে দাঁড়িয়েছে এবং সমস্ত উপজাত ও সমপার্শ্বিক তত্ত্বও যেন একই রকমের অভেদ্যতা-খ্যাতি লাভ করেছে। এই দ্বিতীয় পর্যায়ের তত্ত্বগুলির মধ্যে নিম্নলিখিত তত্ত্বটি অন্যতম—সংগীত দৃষ্টিগ্রাহ্য এবং শ্রুতিগ্রাহ্য সুরসম্পর্কহীন প্রত্যয়গু'লও উপস্থাপিত করতে পারে। যখন সুরের সাহায্যে বস্তু উপস্থাপনার প্রশ্ন নিয়ে বিতর্ক উপস্থিত হয়, তখনই বিজ্ঞের মতো আমাদের বার বার এই কথা বলা হয় যে, সংগীত তার নিজের এলাকার বাইরের কোন বিষয়কে রূপ দিতে না পারলেও, যে সব আবেগকে সে উদ্রিক্ত করে তাদের ছবি ফুটিয়ে তুলতে পারে। বরং এর বিপরীতটাই সত্য। সংগীত শুধু বাস্তবিক ঘটনাকেই অনুসরণ করার চেষ্টা করতে পারে, আবেগের বিশেষ রূপটিকে পারে না। তুষারের পতন, পাখীর কাকলি, সূর্যের উদয় প্রভৃতিকে সুরে আঁকা যায় শুধু ঐ সব ঘটনার সঙ্গে সংশ্লিষ্ট গতির শ্রুতিগ্রাহ্য সংবেদনা সৃষ্টি করেই।

ধ্বনি তার শক্তি, উচ্চতা, লয় এবং ছন্দ দিয়ে শ্রবণেন্দ্রিয়ের কাছে এমন একটি শব্দরূপ উপস্থাপিত করে যার কোন কোন চাক্ষুষ প্রত্যয়ের সঙ্গে সেই পরিমাণ

সাদৃশ্যই থাকে যা বিভিন্ন সংবেদনার পারম্পরিক সম্পর্কের মধ্যে বর্তমান থাকে। শারীর বৃত্তের দিক থেকে বললে বলা যায় যেমন প্রতিনিধিকল্প ব্যাপার (vicarious function) ব'লে ব্যাপার (বিশেষ পর্যায় পর্যন্ত) সম্ভব, তেমনি ইন্দ্রিয়-প্রত্যয়ও—শিল্পতত্ত্বের দিক থেকে দেখলে—প্রতিনিধিকল্প হতে পারে। স্থানব্যাপী গতি এবং কালব্যাপী গতির মধ্যে কোন বস্তুর বর্ণ, গঠন ও আকৃতির এবং সুরের উচ্চতা, বৈশিষ্ট্য (টিম্বার) এবং শক্তির মধ্যে সুপ্রতিষ্ঠিত সাদৃশ্য আছে এবং আছে বলেই কোন বস্তুকে সুরে আঁকা সম্ভব। কিন্তু পড়ন্ত তুষার, মোরগের ডাক, অথবা বিদ্যুৎ-চমক আমাদের মনে যে আবেগ জাগায় সেই আবেগকে সুরের সাহায্যে বর্ণনা করার দাবী নিতান্তই হাস্যকর।

যদিও—যতখানি আমরা স্মরণ করতে পারছি—সংগীততত্ত্ববিদেরা সকলে নীরবে এ কথা মেনে নিয়েছেন এবং এর উপরেই তাঁদের সব যুক্তি দাঁড় করিয়েছেন যে সংগীতের নির্দিষ্ট আবেগ জানানোর ক্ষমতা আছে, তবু তাঁরা প্রকাশ্যে সেকথা স্বীকার না ক'রে বুদ্ধিমত্তারই পরিচয় দিয়েছেন। সংগীতে নির্দিষ্ট অর্থের (আইডিয়া) অভাব তাঁদের মনে পীড়ার সৃষ্টি করেছে এবং সংগীতের উদ্দেশ্য সুনির্দিষ্ট আবেগ সৃষ্টি করা নয়, অনির্দিষ্ট আবেগ সৃষ্টি করা—এই পরিবর্তিত সূত্র গ্রহণ করার প্রেরণা জুগিয়েছে। বিচার ক'রে দেখতে গেলে দেখা যাবে—এর অর্থ একটিই এবং সেই অর্থটি এই যে সংগীতের উচিত কাজ হচ্ছে আবেগের সঙ্গে যে গতি থাকে, আবেগের আসল অংশ—অনুভূতির স্বরূপের ধার না ধেরে, শুধু সেই গতিকেই ব্যক্ত করা। অন্য ভাষায়, সংগীতের কাজ যাকে আমরা আবেগের গতিময় উপাদান বলেছি সেই উপাদানবিধি উপস্থাপনাতেই সীমাবদ্ধ। সংগীত যে এই কাজ করতে পারে তা আমরা অকুণ্ঠচিত্তেই স্বীকার করেছি। কিন্তু এই গতি-উপাদানটিকে উপস্থাপিত করার শক্তি, সংগীতকে অনির্দিষ্ট আবেগ উপস্থাপিত করাতে সমর্থ করে না। কারণ "অনির্দিষ্ট" কিছুকে "উপস্থাপনা করা" স্বতোবিরুদ্ধ কথা। মানসিক গতি, মানসিক অবস্থানিরপেক্ষ শুধু গতি হিসাবেই কখনই শিল্পের বিষয়বস্তু হতে পারে না। কারণ, কি চলছে অথবা কি চালিত হচ্ছে এই প্রশ্নের উত্তর ব্যতিরেকে শিল্পের কাজ করবার মতো ধরা-ছোঁয়া যায় এমন কোন বিষয় থাকে না। এই উক্তির মধ্যে যে কথাটা অন্তর্হিত রয়েছে—কথাটি এই যে সংগীতের কাজ কোন নির্দিষ্ট আবেগকে উপস্থাপনা করা নয় (কথাটি খুবই সত্য)—তা প্রশ্নটির নঙর্থক দিক মাত্র। কিন্তু প্রশ্ন, সংগীতের সদর্থক বা সৃজনশীল দিক কোন্‌টি? অনির্দিষ্ট

আবেগ কিছুতেই বিষয়বস্তু হতে পারে না ; তাকে ব্যবহার করতে শিল্পকে প্রথমতঃ কি রূপ দেওয়া যাবে—এই প্রশ্নের সমাধান করতে হবে। শিল্পের কাজ ব্যক্তীকরণের—অনির্দিষ্ট থেকে নির্দিষ্টকে, সামান্য থেকে বিশেষকে উদ্ধার করার কাজ। যে মতবাদ "অনির্দিষ্ট আবেগ"কে বিষয়বস্তু বলে গণ্য করে, তা এই প্রক্রিয়াকেই উল্‌টে দেয়। সংগীত কোন কিছুকে উপস্থাপিত করে—এই মতবাদের চেয়ে উল্লিখিত মতবাদটি আমাদের আরো অসুবিধার মধ্যে নিয়ে ফেলে। সংগীত নির্দিষ্ট অথবা অনির্দিষ্ট কোন আবেগকেই প্রকাশ করে না—এই স্পষ্ট ধারণা থেকে এ এক ধাপ দূরে থাকা। তবু এমন সুরকার কোথায় যিনি তাঁর শিল্পকে সেই রাজ্য থেকে বঞ্চিত করবেন যে রাজ্য অনাদিকাল থেকে ঐ শিল্পের অন্তর্ভুক্ত ?

এই সিদ্ধান্ত থেকে এমন ধারণা হতে পারে যে, সংগীতের দ্বারা নির্দিষ্ট অনুভূতির উপস্থাপনা অসাধ্য ব্যাপার হ'লেও আদর্শ হিসাবে গ্রহণ করা যেতে পারে—যে আদর্শ সম্পূর্ণ লভ্য নয় বটে—কিন্তু যার কাছাকাছি এগিয়ে যাওয়া সম্ভব, এমন কি অত্যাবশ্যক। সংগীতের অস্পষ্টতা থেকে মুক্ত হওয়ার প্রবণতা সম্বন্ধে যে সব গালভরা কথা রয়েছে এবং যে সব সংগীত এই লক্ষ্যে পৌঁচেছে বা পৌঁছবার চেষ্টা করেছে তাদের গালভরা প্রশংসা, উক্ত মতবাদেরই জনপ্রিয়তার প্রমাণ।

সংগীতের পক্ষে আবেগ উপস্থাপনা করা সম্ভব—এই মত সম্পূর্ণভাবে অস্বীকার করার পরে, আমরা আরো জোরের সঙ্গে, আবেগকে সংগীতের স্পর্শমণি ব'লে মনে করার ভুলটিকে খণ্ডন করব।

সংগীতের পক্ষে আবেগ উপস্থাপনা করা সম্ভব যদি হয়ও তবু সংগীতের সৌন্দর্য আবেগের নিখুঁত উপস্থাপনার উপরে নির্ভর করে না। যুক্তির খাতিরে আমরা না হয় ধরেই নিচ্ছি তা সম্ভব এবং বাস্তব দৃষ্টিভঙ্গী থেকে তার বিচার করছি।

যন্ত্রসংগীতের সাহায্যে এই যুক্তিভ্রম বা যুক্ত্যাভাসকে পরীক্ষা করার কোন প্রশ্নই আসে না, কারণ যন্ত্রসংগীত নির্দিষ্ট আবেগকে রূপ দিতে পারে এ শুধু চক্রাবর্তিত যুক্তি দিয়েই প্রমাণ করা চলে। অতএব আমরা কণ্ঠসংগীত দিয়েই পরীক্ষা করব এবং কণ্ঠসংগীত বলতে বুঝব সেই সংগীতকে যার কাজ নির্দিষ্ট মানসিক অবস্থাকে পরিচ্ছন্নভাবে উপস্থাপনা করা।

এক্ষেত্রে কথা বা বাণীই বর্ণনীয় বিষয়কে নিরূপিত করে ; সুর তাতে প্রাণ ও শ্বাসপ্রশ্বাস সঞ্চার করে এবং কমবেশী বিশিষ্ট ব্যক্তিত্ব দান করে। এই কাজটি সে করে, গতির বৈশিষ্ট্যকে এবং ধ্বনির অব্যভিচারী সংকেতকে যথাসম্ভব ব্যবহার

ক'রে। যদি বিশুদ্ধ সুর-সৌন্দর্য-সৃষ্টির দিকে না দিয়ে, কথার উপর বেশী মনোযোগ দেওয়া হয়, তাহলে বেশী পরিমাণে ব্যক্তিত্ব হয়ত পাওয়া যেতে পারে—এমন কি এমন ভ্রমও হতে পারে যে একলা সুরই আবেগকে ব্যক্ত করছে; সুরের দ্বারা আবেগটির তীব্রতর হওয়ার সম্ভাবনা থাকলেও, আসলে কথার মধ্যেই আবেগ নিহিত থাকে। এই প্রবণতারই স্বাভাবিক পরিণাম হচ্ছে, সংগীত দিয়ে ভাবাবেগকে রূপ দেওয়া যায় এই প্রচলিত ধারণাটি। মনে করা যাক—সুরের প্রকৃত এবং কল্পিত ক্ষমতার মধ্যে পূর্ণ সাধর্ম্য আছে, সুরের সাহায্যে আবেগানুভূতিকে উপস্থাপিত করা যায় এবং এই আবেগসমূহই সংগীতের বিষয়বস্তু। এই কথা স্বীকার করার সঙ্গে সঙ্গে, আমরা সেই সংগীতকেই সর্বোৎকৃষ্ট বলতে ন্যায়তঃ বাধ্য হব, যে সংগীত সব চেয়ে অতি নিখুঁতভাবে উদ্দেশ্য সিদ্ধ করতে সক্ষম হয়েছে। কিন্তু আমরা কি এমন সংগীত-রচনার কথা জানিনে যা অতি সুন্দর অথচ যার নির্দিষ্ট কোন বিষয় নেই? 'ব্যাক'-এর প্রস্তাবনা এবং 'ফুগস্'-এর দৃষ্টান্ত দিলেই যথেষ্ট হবে। অন্যপক্ষে রয়েছে কণ্ঠসংগীত। যার উদ্দেশ্য নির্দিষ্ট সীমার মধ্যে থেকে বিশেষ বিশেষ আবেগকে অতিনিখুঁতভাবে রূপ দেওয়া এবং যার চরম লক্ষ্য বর্ণনাত্মক প্রক্রিয়ার সত্যে পৌঁছনো। আরো একটু বিশ্লেষণ করলে দেখা যাবে যে অনুপাতে সুরকে বাণীর অধীন করা হয় সেই অনুপাতে তার স্বকীয় সৌন্দর্য ক্ষুণ্ণ হয়। অন্যভাবে বললে বলা যায়—কথা ও অভিনয়ের নিঁখুত সামঞ্জস্য এবং সুরের সম্পূর্ণতা একসঙ্গে চলে শুধু মাঝপথ পর্যন্তই এবং তারপর দুজন দুদিকে অগ্রসর হয়।

এই সত্যের ভাল উদাহরণ রিসাইটেটিভ, কারণ এ হচ্ছে সেই জাতীয় গান যা প্রত্যেকটি শব্দের উচ্চারণ পর্যন্ত আলংকারিক প্রয়োজনের সঙ্গে নিজেকে মিলিয়ে দেওয়ার চেষ্টা করে এবং দ্রুত পরিবর্তনশীল মানসিক অবস্থার অবিকল নকল হওয়ার চেষ্টা ছাড়া আর কোন চেষ্টাই তার থাকে না। অতএব আমাদের সামনে যে তত্ত্ব রয়েছে সেই তত্ত্বের অনুসারে এটাই হবে সব চেয়ে বড় এবং নিখুঁত সংগীত। কিন্তু 'রিসাইটেটিভ'-এ সংগীত ছায়ায় পরিণত হয় এবং তার নিজের কার্যক্ষেত্র সম্পূর্ণরূপে পরিত্যাগ করে। এটাই কি প্রমাণ নয় যে মনের নির্দিষ্ট অবস্থাকে উপস্থাপিত করা, সংগীত স্বভাবের বিরোধী ব্যাপার এবং শেষ পর্যন্ত তারা একে আরো প্রতিকূল কেউ একটি দীর্ঘ 'রিসাইটেটিভ'কে শব্দ ছেড়ে দিয়ে বাজিয়ে দেখুক এবং তার সুরগত উৎকর্ষ সম্বন্ধে, বিষয়বস্তু সম্বন্ধে জিজ্ঞাসা করুক।

যে জাতীয় সংগীতই হ'ক, নির্দিষ্ট ফল উৎপাদন করার দাবী যে করবে, তার এই পরীক্ষায় উত্তীর্ণ হওয়া উচিত।

শুধু 'রিসাইটেটিভ' সম্পর্কেই এ কথা সত্য নয়, সব চেয়ে উচ্চজাতীয় এবং উৎকৃষ্ট যে সংগীত তাদের সম্বন্ধেও এই কথা সত্য যে যে-অনুপাতে নির্দিষ্ট আবেগকে লক্ষ্যস্থানীয় করা হয় সেই অনুপাতে সুন্দরের তিরোভাব ঘটে, কারণ 'সুন্দর' বিজাতীয় কোন উপাদানের দ্বারা ব্যাহত না হ'লেই তবে নিজেকে বিস্তার করতে পারে, অন্যপক্ষে আবেগ সংগীতকে গৌণ স্থানে সরিয়ে দেয়।

এবার আমরা 'আবৃত্তি'র বাচন-রীতি থেকে 'অপেরা'র নাটকীয় রীতিতে নেমে আসছি। মোজার্ট-এর 'অপেরা'-তে, কথা ও সুরের মধ্যে পূর্ণ সঙ্গতি বিরাজ করছে। এমন কি সব চেয়ে জটিল অংশ—শেষাংশকে, এককভাবে বিচার করলেও কথা বাদ দিয়েও অংশটি সুন্দর, যদিও মাঝের কোন কোন অংশ, কথা বাদ দিলে কিছু পরিমাণে অস্পষ্ট হয়ে পড়ে। সংগীত ও নাটকীয় প্রয়োজনের চাহিদাকে সমভাবে মেটানই অপেরার আদর্শ ব'লে বিবেচিত হয়েছে। কিন্তু এই কারণেই যে নাটকীয় ধর্ম এবং সাংগীতিক সৌন্দর্য এই দুয়ের মধ্যে অবিরাম দ্বন্দ্ব চলবে এবং তাতে দুই পক্ষকেই কিছু ছাড়তে হবে—এ ব্যাপারটি যতদূর আমি জানি, নিঃশেষে প্রমাণিত হয়নি।

অপেরার সমস্ত অংশ সুরে গান করতে হ'লেও অপেরার অন্তর্নিহিত রীতিটিকে দুর্বল বা হেয় করা হয় না—এমন একটি ভুল ধারণা সহজেই আমাদের কল্পনায় স্থান ক'রে নেয়—কিন্তু সুর ও কথার উপরে যে চাপটি সৃষ্টি হয়, তাতে একে অন্যের সীমানার মধ্যে ঢুকে পড়ে, অন্যকে কিছু ছেড়ে দিতে বাধ্য হয় এবং অপেরাকে এমন এক নিয়মতান্ত্রিক সরকারে পরিণত করে যে সরকারের অস্তিত্ব দুই প্রতিযোগী দলের অবিরাম দ্বন্দ্বের উপর নির্ভরশীল। এই দ্বন্দ্ব থেকেই— যে দ্বন্দ্বে রচয়িতা কখনও সুর, কখনও কথাকে প্রাধান্য দেন—অপেরার সমস্ত ত্রুটি-বিচ্যুতি দেখা দেয় এবং সেই দ্বন্দ্ব থেকেই একই সঙ্গে অপেরার প্রধান প্রধান সূত্র নির্ধারিত হয়েছে। যে সব রীতির উপরে গানের এবং নাটকের স্থিতি তাদের নৈয়ায়িক পরিণাম পর্যন্ত দেখা যাবে—তারা একে অন্যের ক্ষতিকারক, কিন্তু একই দিকে মুখ থাকায় মনে হয় তারা যেন সমান্তরালই।

এই একই কথা নৃত্য সম্বন্ধেও প্রযোজ্য। যে-কোন নৃত্যনাট্যই (ব্যালে) তার প্রমাণ। দেহের সুন্দর ভঙ্গিমাকে যত মূকাভিনয়ের বা ইঙ্গিত দ্বারা প্রকাশ

করার চেষ্টার কাছে, নির্দিষ্ট ভাবনা ও আবেগ প্রকাশ করার কাছে বলি দেওয়া হবে, নিছক মূকাভিনয়ের সঙ্গে অপেরার ব্যবধান তত কমে যাবে।

নৃত্যে যে পরিমাণে অভিনয়কে প্রাধান্য দেওয়া হবে সেই পরিমাণে নৃত্যের ছন্দোগত ও মুদ্রাগত সৌন্দর্য হ্রাস প্রাপ্ত হয়। অপেরা কখনই নাট্যাভিনয়ের বা বিশুদ্ধ যন্ত্রসংগীতের সমপর্যায়ে পৌঁছতে পারে না। সুতরাং ভালো একজন 'অপেরা'-সুরকার সর্বদাই, কখনও একটি কখনও অন্যটির উপরে জোর না দিয়ে দুটি উপাদানকেই মেলাতে এবং সমন্বিত করতে চেষ্টা করেন। অবশ্য সন্দেহ জাগলে, তিনি সর্বদাই সুরের দাবীকে প্রাধান্য দেবেন, কারণ অপেরার প্রধান উপাদান নাটকীয় সৌন্দর্য নয়, সুরের সৌন্দর্য। একই বিষয়বস্তু নিয়ে লেখা গীতিনাট্য (অপেরা) বা নাটক শোনার সময় আমাদের মধ্যে যে বিভিন্ন মনোভঙ্গী দেখা দেয় তা থেকেই স্পষ্ট বোঝা যায়। গীতি-অংশের প্রতি উপেক্ষা সব চেয়ে বেশী মনে বাজে।

সংগীতশিল্পের ইতিহাস সম্বন্ধে এ কথা মনে হয় যে গ্লুক এবং পিক্সিনির শিষ্যদের মধ্যে যে বিখ্যাত বিসম্বাদ উপস্থিত হয়েছিল তার গুরুত্ব এখানেই যে গীতি-উপাদান এবং নাট্য-উপাদানের অসমানাধিকরণতাজনিত আভ্যন্তরীণ দ্বন্দ্বের প্রশ্নটি প্রথম সবিস্তারে আলোচিত হয়েছিল। এ কথা সত্য, সমস্ত চিন্তাপদ্ধতির উপরে ঐ বিসংবাদের প্রভাব কি দাঁড়াবে তার স্পষ্ট উপলব্ধি ছাড়াই বিসম্বাদ চালানো হয়েছিল। যাঁরা এই বিসম্বাদের উৎস পর্যন্ত যাওয়ার শ্রম—অতি লাভজনক শ্রম থেকে অব্যাহ'ত পাওয়ার চেষ্টা করবেন না, তাঁরা এই বিশাল ব্যাপ্তির মধ্যে অতিরিক্ত প্রশংসা থেকে আরম্ভ ক'রে, ছোটলোকী গালাগালি পর্যন্ত ফরাসী বাক্-যুদ্ধের সব কলাকৌশলই দেখতে পাবেন, কিন্তু সঙ্গে সঙ্গে সমস্তাটির তত্ত্বগত দিকের আলোচনায় এত ছেলেমানুষি এবং গভীর জ্ঞানের অভাব দেখতে পাবেন যে, ঐ অন্তহীন বিসম্বাদ থেকে সংগীতশিল্পবিজ্ঞান কিছুই লাভ করেনি। গ্লুকের পক্ষের সব চেয়ে দক্ষ তার্কিক সিডয়ার্ড এবং এবৃবি আণ্দ এবং বিরুদ্ধ পক্ষের মার্মোন্তেঁল এবং লা হার্পি—যদিও বার বার গ্লুকের সমালোচনার গণ্ডি পেরিয়ে অপেরার নাট্যধর্মের এবং নাট্যের সঙ্গে সংগীতের সম্পর্কের সূক্ষ্মাতিসূক্ষ্ম বিশ্লেষণে প্রবেশ করেছিলেন, তবু শেষ পর্যন্ত এই সম্পর্কটিকে অপেরার অনেক উপাদানের মধ্যে অন্যতম একটি উপাদান ব'লে মনে করেছিলেন, সব চেয়ে প্রধান এবং অনিবার্য উপাদান তথা প্রাণধর্ম ব'লে মনে করেননি। এ কথা তাঁদের মনে হয়নি যে অপেরার প্রাণ এই সম্পর্কেরই প্রকৃতির

উপরে নির্ভর করে। তবে অবশ্যই উল্লেখযোগ্য যে গ্লুকের বিরুদ্ধবাদীদের কেউ কেউ মাঝে মাঝে এমন পর্যায়ে গিয়ে পৌঁছেছিলেন, যেখান থেকে নাট্যধর্মের মিথ্যা যুক্তিকে পরিষ্কারভাবে দেখা যায় এবং খণ্ডন করা যায়। তাই দেখা যায় ১৭৭৭ খৃষ্টাব্দের "রাজনীতি ও সাহিত্য পত্রিকা"-র অক্টোবর সংখ্যায় লা হার্পি লিখছেন*—

... ...

... ...

লা হার্পির মতো লোক তাঁর নিজের অবস্থার নিরাপত্তা এবং অভেদ্যতা ঠিক বুঝে উঠতে পারেননি, এ কথা কি বিশ্বাসযোগ্য? একটু পরেই দেখা যায় তিনি "ইফিজেনিয়া"-তে এ্যাগামেমনন এবং একিলিসের দ্বৈত-সংগীতের বিরুদ্ধে আপত্তি করেছেন এবং তা করেছেন এই যুক্তিতেই যে "দুই নায়ক একই সঙ্গে কথা বলবেন এ তাঁদের মর্যাদার বিরোধী"। এই মন্তব্য করেই তিনি বিশুদ্ধ সুরসৌন্দর্যের অনুকূল ভূমি ত্যাগ করেছেন এবং পরোক্ষভাবে—বলা চলে অজ্ঞাতসারেই—তাঁর বিরুদ্ধবাদীর তত্ত্ব মেনে নিয়েছেন।

অপেরার নাটকীয় উপাদানকে, সুরসৌন্দর্যের প্রাণপ্রদ নিশ্বাস প্রশ্বাস থেকে মুক্ত ক'রে, বিশুদ্ধ রাখার জন্য যত আমরা যত্ন নেব, তত তাড়াতাড়ি এয়ার পাম্পের বায়ুশূন্য আধারের মধ্যে রাখা পাখীর মতো তা মূর্ছিত হয়ে পড়বে। অতএব যে বিশুদ্ধ কথিত নাটক অপেরার অসম্ভবতার প্রমাণ, সেই বিশুদ্ধ কথিত নাটকের উপর গিয়ে দাঁড়ানো ছাড়া অন্য কোন গতি নেই—যদি না আমরা অবশ্যম্ভাবী অবাস্তবতা সম্বন্ধে সম্পূর্ণ সচেতন হয়েই গীত-উপাদানকে মুখ্য স্থান ছেড়ে দিই। এই শিল্পের যথার্থ অনুশীলনে বাস্তবিকই এই বিষয়টিকে কখনই প্রশ্ন করা হয়নি। এমন কি গ্লুকের মতো গোঁড়া নাট্যবিদও, যদিও তিনি অপেরা-সংগীত আবেগময় আবৃত্তি ছাড়া আর কিছুই নয় এমন একটি মিথ্যা যুক্তির জন্ম দিয়েছিলেন, কার্যতঃ তাঁর সাংগীতিক প্রতিভাকেই প্রাধান্য দিয়েছিলেন এবং তাতে তাঁর সৃষ্টির উৎকর্ষ বৃদ্ধিই পেয়েছিল। রিচার্ড ভাগনের সম্পর্কেও একই কথা প্রয়োজ্য। এখানকার উদ্দেশ্য সিদ্ধির জন্য, 'ওপের উণ্ড ড্রামা'-র প্রথম খণ্ডে ভাগনের-এর যে প্রধান সূত্রটি রয়েছে

* এখানে একটি উদ্ধৃতি আছে। তার ইংরেজি অনুবাদ দেওয়া হয়নি ব'লে উদ্ধৃত করিনি।

তাকে জোরের সঙ্গে মিথ্যা ব'লে পরিহার করলেই যথেষ্ট হবে:—"শিল্পকর্ম যে অপেরা, তার সম্বন্ধে একটি ভুল ধারণা রয়েছে এবং সেই ভুলটি এই যে উপায়কে (সংগীত) লক্ষ্য, এবং লক্ষ্যকে (নাটক) উপায় বলে গণ্য করা হয়েছে।" সে যা হ'ক, যে অপেরায় সংগীতকে যথাযথভাবে নাটকীয় অভিব্যক্তির মাধ্যম হিসাবে প্রয়োগ করা হয়, সেই অপেরা একটি সাংগীতিক বিকটাকৃতি। ভাগনের-এর সিদ্ধান্তের (লক্ষ্য ও উপায় সম্বন্ধে) অন্যতম অনুসিদ্ধান্ত দাঁড়ায় এই যে, যে-সব রচয়িতা চলনসই সংগীতের চেয়ে ভালো কোন কিছুতে চলনসই বাণী যোগ করেছেন, তাঁরা অসঙ্গত সৃষ্টির দোষে দুষ্ট, কারণ আমরা নিজেরাই সেই সব সংগীতের প্রশংসা করছি। সংগীতের এবং অপেরার সঙ্গে কাব্যের সম্পর্ক, নীচজাতির স্ত্রীলোকের সঙ্গে উচ্চবর্ণের পুরুষের মিলনের মতো একটা সম্পর্ক। নির্দিষ্টভাব এবং সুর-সৌন্দর্যের এই অবৈধ মিলনকে আমরা যত সূক্ষ্মদৃষ্টিতে বিচার করতে যাই তার অবিচ্ছেদ্যতা সম্পর্কে আমরা তত সন্দিহান হয়ে উঠি।

প্রত্যেক গানে সামান্য একটু পরিবর্তন ঘটালেই—অভিব্যক্তিতে কোন খুঁত সৃষ্টি না করা সত্ত্বেও—তা সঙ্গে সঙ্গে বিষয়বস্তুর সৌন্দর্যকে নষ্ট করে দেবে এ কেমন কথা? যদি বিষয়বস্তুর সঙ্গে অভিব্যক্তি অবিচ্ছেদ্যভাবে যুক্ত থাকে, তাহলে এ সম্ভব নয়। তারপর এ-ও বা কি ক'রে সম্ভব যে অনেক গান কবিতার ধারাটি বজায় রেখে রীতিমত অসহ্য হয়ে ওঠে? সুতরাং সংগীত আবেগকে প্রকাশ করতে পারে—এই সিদ্ধান্তের পক্ষে ব্যাখ্যা খুঁজে পাওয়া যায় না। তাহলেই প্রশ্ন হবে—আবেগের মধ্যে যদি না হয়, তবে কিসের মধ্যে সংগীতের সৌন্দর্য নিহিত?

সম্পূর্ণ একটি স্বতন্ত্র এবং স্বাধীন উপাদান আছে এবং সেই উপাদানটিকে এবার আমরা আরো গভীরে গিয়ে পর্যালোচনা করব।

তৃতীয় অধ্যায়

সংগীতে সুন্দর

এ পর্যন্ত আমরা প্রশ্নটির নঙ্-সূচক দিকটি নিয়ে আলোচনা করেছি এবং সংগীতের সৌন্দর্য আবেগের যথাযথ অভিব্যক্তির উপরে নির্ভর করে এই মিথ্যা সিদ্ধান্ত খণ্ডন করতে চেষ্টা করেছি। এখন আলোচনাটি সম্পূর্ণ করার জন্য, আমরা এর সদ্‌ধর্মী দিকটি প্রকাশ করব এবং সংগীত-সৌন্দর্যের প্রকৃতি নির্ধারণ করতে চেষ্টা করব।

এর প্রকৃতি বিশেষভাবে সুরগত। এ বলতে আমরা বুঝি সুন্দর কোন বাহ্যিক বিষয়বস্তুর উপর নির্ভরশীল নয়, বাহ্যিক বিষয়বস্তুসাপেক্ষ নয়; কৌশলে বিন্যস্ত নিছক ধ্বনির মধ্যেই সৌন্দর্য নিহিত। স্বতোমধুর ধ্বনির কৌশলপূর্ণ সমন্বয়, তাদের সঙ্গতি এবং বিরোধ, তাদের দূরে-সরে-যাওয়া এবং আবার কাছে-ফিরে-আসা, তাদের ক্রমবর্ধমান এবং ক্রমক্ষীয়মাণ শক্তি—এই সব দিয়ে সৃষ্ট, মুক্ত এবং অব্যাহত রূপ আমাদের মানস দৃষ্টিতে প্রতিভাত হয়।

সংগীতের আদিমতম উপাদান হচ্ছে শ্রুতিমধুর শব্দ এবং ছন্দ হচ্ছে এর আত্মা। সাধারণ ছন্দ অথবা সমমাত্রিক সংগঠনের সুসঙ্গতি বিশেষ ছন্দ অথবা একটি নির্দিষ্ট মাত্রার মধ্যে এর বিভিন্ন অংশের সুনিয়ত পারস্পরিক গতি।

যে কাঁচা মাল নিয়ে সংগীত-রচয়িতাকে কাজ করতে হয়—অবশ্য তার বিশাল পরিমাণ সম্পূর্ণ পরিমাপ করা অসম্ভব—তা হচ্ছে সুরধ্বনির সমগ্র পরদা এবং রাগরাগিণীর সুরসঙ্গতি এবং ছন্দের অসংখ্য বৈচিত্র্যের সঙ্গে তাদের অভিযোজন করবার সহজ ক্ষমতা। সুর—অফুরন্ত সুরই—প্রধানতঃ সংগীত-সৌন্দর্যের উৎস। সুরসঙ্গতি (হারমোনি) তার পরিবর্তনের, আবর্তনের এবং উদ্দীপনের অসংখ্য রীতি নিয়ে, নতুন নতুন সৃষ্টির উপাদান যুগিয়ে আসছে; আর ছন্দ, যাকে সংগীত-দেহের প্রধান ধমনী বলা যেতে পারে, ঐ দুয়েরই নিয়ামক এবং তার বহু বৈচিত্র্য দিয়ে সুরের সৌন্দর্য বৃদ্ধি করে।

এই সমস্ত উপাদান দিয়ে কি প্রকাশ করা হবে?—এই প্রশ্নের উত্তর 'সাংগীতিক ধারণা' বা আদর্শ (মিউজিকাল আইডিয়া)। এই সাংগীতিক ধারণা সমগ্রভাবে উপস্থাপিত হ'লে, শুধু যে প্রকৃত সৌন্দর্যেরই বিষয় হয় তাই নয়, তা একটি স্বয়ংসম্পূর্ণ উদ্দেশ্যও বটে এবং তা আবেগ এবং চিন্তাকে উপস্থাপিত করার উপায়বিশেষ নয়।

সংগীতের সারমর্ম হচ্ছে ধ্বনি এবং গতি। অলংকরণ শিল্পের একটি শাখা। আলপনা জাতীয় এরাবেস্ক্ (arabesque) দেখলে বুঝা যায়, কি ভাবে সংগীত কোন নির্দিষ্ট আবেগ না জাগিয়েও সৌন্দর্যের রূপ প্রদর্শন করতে পারে। আমরা দেখি একটি সুরের জাল, কখনও বৃত্তের আকারে ঘুরে যাচ্ছে, কখনও বলিষ্ঠ গতিতে উপরে উঠছে, কখনও পরস্পর এগিয়ে আসছে, কখনও দূরে সরে যাচ্ছে, ছোট এবং বড় বৃত্তাংশে বেশ খাপ খাচ্ছে, আপাতদৃষ্টিতে অসঙ্গত মনে হলেও, আগাগোড়া সুপরিমিত, প্রত্তিটি বৃত্তাংশের এক একটি অনুকল্প বা প্রতিকল্প রয়েছে, শেষ পর্যন্ত বিসদৃশের একটা সংশ্লেষ, তবু একটি স্বয়ংসম্পূর্ণ সমগ্র। কল্পনা করুন একটি ...... এরাবেস্ক্, অস্থির এবং গতিশীল ...... অবিরাম-পরিবর্তনশীল রূপ নিয়ে চোখের সামনে ফুটে উঠছে। লক্ষ্য করুন স্থূল এবং সূক্ষ্ম রেখাগুলি, কেমন ক'রে তারা একে অন্যকে অনুসরণ করছে, কেমন ক'রে সামান্য বক্রতা থেকে অতি উচ্চে উঠে যাচ্ছে এবং উঠেই আবার নেমে যাচ্ছে, কেমন ক'রে তারা বিকুচিত এবং সংকুচিত হচ্ছে, স্থিতির এবং গতির অদ্ভুত পরিবর্তন দিয়ে দৃষ্টিকে বিস্মিত করছে। এইভাবে রূপটি মহৎ থেকে মহত্তর এবং বৃহৎ থেকে বৃহত্তর হয়ে উঠে। যদি আমরা এই জীবন্ত রূপ এরাবেস্ককে সেই নবনবোন্মেষশালিনী প্রতিভার সক্রিয় স্ফূর্তি ব'লে মনে করি, যে প্রতিভার কল্পনাশক্তির শৈল্পিক পূর্ণতা ঐ সমস্ত চলন্ত রূপের অন্তঃকরণে অবিরাম প্রবাহিত হয়, তাহলে আমরা মনে করি, ফল যা দাঁড়াবে তা সঙ্গীতের থেকে ভিন্ন হবে না। অল্প বয়সে সম্ভবতঃ আমরা সকলেই 'ক্যালাইডস্কোপ'-এর অবিরাম পরিবর্তনশীল রঙ্ এবং আকৃতি দেখে আনন্দ পেয়েছি। সংগীতও একপ্রকার 'ক্যালাইডস্কোপ'—যদিও তার রূপ উপভোগ করা যায় শুধু বহু উচ্চতর বোধের বা ভাবনার (আইডিয়েশান) দ্বারা। বহু সুন্দর সুন্দর রঙ্ এবং রূপ এ সৃষ্টি করে, কখনও বিলক্ষণভাবে বিসদৃশ, কখনও প্রায় অলক্ষ্যভাবে সদৃশ, প্রত্যেকের সঙ্গে প্রত্যেকের নৈয়ায়িক সম্পর্ক অথচ প্রত্যেকেই ফলের বা প্রভাবের দিক দিয়ে নতুন, যেন একটি সম্পূর্ণ স্বয়ন্তর বাহুসংমিশ্রণযুক্ত 'সমগ্র'কে তৈরী করছে। প্রধান পার্থক্য এখানেই যে, সংগীতরূপ ক্যালাইডস্কোপ একটি সৃজনশীল মনের প্রত্যক্ষ সৃষ্টি আর আলোক-বিজ্ঞানের ক্যালাইডস্কোপ, সুকৌশলে গঠিত একটি যান্ত্রিক খেলনা। অবশ্য যদি আমরা উপমার গণ্ডি ছাড়িয়ে যেতে চাই এবং সত্যিসত্যিই এক শিল্পের উপাদানকে অন্য শিল্পে আরোপ ক'রে রঙকেই সুরের মর্যাদা দিতে চাই, তাহলে আমরা "রঙপিয়ানো" অথবা রঙ-অর্গান প্রভৃতি শিশুর

খেলনার রাজ্যে গিয়ে দাঁড়াব—যদিও ঐ সব যন্ত্রগুলি এই কথা স্পষ্ট ক'রে প্রমাণ করবে যে উভয়েরই ব্যুৎপত্তি একই ধাতু থেকে।

কোন ভাবালু সংগীত-প্রেমিক যদি মনে করেন যে উল্লিখিত উপমাগুলি সংগীত-শিল্পের পক্ষে অসম্মানজনক তবে আমরা বলব—একমাত্র প্রশ্ন এই সেগুলি সঙ্গত কিনা। চর্চা করলে কোন বিষয়কে অসম্মান করা হয় না। গতির যে ধর্ম এবং ক্রমান্বয়ে সংগঠন, ক্যালাইডস্কোপের সঙ্গে উপমা সম্ভব করে তুলেছে তাদের য'দ আমরা উপেক্ষা করি, স্থাপত্যের মধ্যে, মানবদেহের মধ্যে অথবা প্রাকৃতির দৃশ্যের মধ্যে আমরা সুন্দর সংগীতের উপমা পেতে পারি, কারণ এইগুলির সকলেই বৌদ্ধিক স্তর অর্থাৎ আত্মার ক্রিয়া ব্যতিরেকেই রেখা ও রঙের মৌলিক সৌন্দর্যের অধিকারী।

যে কারণে লোকে বিশুদ্ধ সংগীতের সৌন্দর্য আবিষ্কার করতে পারেনি, তা প্রধানতঃ এই যে, প্রাচীন শিল্পতত্ত্ব ঐন্দ্রিয় উপাদানকে হেয় মনে করেছে এবং শিল্পকে নীতির এবং আবেগের অধীন করেছে; হেগেল-এ এসে শিল্প হয়েছে 'আই'ডয়া'-র অধীন। প্রত্যেক শিল্পই ঐন্দ্রিয় বিষয় থেকে যাত্রারম্ভ করে এবং তারই গ'ণ্ডর মধ্যে থেকে কাজ করে। শিল্প আবেগের প্রকাশ—এই মতবাদটি এই ব্যাপারকে উপেক্ষা ক'রে এবং ঘৃণাভরে শ্রবণ ব্যাপারটিকে পাশে সরিয়ে রেখে, সোজা আবেগে গিয়ে উপস্থিত হয়। তাঁরা বলেন, সংগীত আত্মার আহার্য এবং শ্রবণেন্দ্রিয় তাঁদের দৃষ্টির অযোগ্য। সত্য বটে, শুধুমাত্র শ্রবণেন্দ্রিয়ের জন্যই, কর্ণগহ্বরের বা কর্ণপটহের জন্যই বীটোফেন তাঁর সংগীত রচনা করেননি, কিন্তু আমাদের কল্পনার গঠন এমনই যে শ্রুতি-সংবেদন দ্বারা (যার সম্পর্কে 'ইন্দ্রিয়' শব্দটি, "বাইরের বস্তুজগতের অভিমুখী একটি প্রণালী"—এই অর্থ থেকে সম্পূর্ণ ভিন্ন অর্থে প্রযুক্ত) তা উদ্দীপিত হয় এবং কল্পনা ধ্বনিময় রূপ ও সাংগীতিক সংগঠন থেকে আনন্দ লাভ করে এবং তাদের ঐন্দ্রিয় প্রকৃতি সম্বন্ধে সচেতন থেকেই সুন্দরের প্রত্যক্ষ এবং স্বাধীন ধ্যানে মগ্ন হয়। এই স্বয়ম্ভু এবং সুরময় সৌন্দর্যকে সুনির্দিষ্ট-ভাবে ব্যাখ্যা করা খুবই দুঃসাধ্য ব্যাপার। যেহেতু প্রকৃতিতে সংগীতের কোন প্রতিকল্প (প্রোটোটাইপ) নেই এবং সংগীত কোন নির্দিষ্ট ধারণা ব্যক্ত করে না, সেই হেতু এ সম্বন্ধে আমরা নীরস পরিভাষায় অথবা কবি-কল্পনা'বশিষ্ট ভাষায় বলতে বাধ্য। বাস্তবিকই এর রাজ্য "এ জগতের নয়"। সমস্ত অদ্ভুত অদ্ভুত বর্ণনা, প্রকৃতি-নিরূপণ এবং ব্যাখ্যা প্রভৃতি হয় রূপক অথবা মিথ্যা। অন্যান্য শিল্পের ক্ষেত্রে যা এখনও বর্ণনাধর্মী, সংগীতের ক্ষেত্রে তা আগে থেকেই মূর্তিধর্মী। সংগীত সম্বন্ধে,

সাংগীতিক ধারণা ছাড়া আর কিছুই করা চলে না এবং তাকে বুঝতে এবং উপভোগ করতে হবে, তার নিজের রূপেই এবং নিজের জন্যই।

অবশ্য "বিশেষভাবে সাংগীতিক" বলতে শুধু শ্রুতিগত সৌন্দর্য বা বিভিন্ন অংশের সামঞ্জস্য বুঝায় না—এ দুটি উপাদানই আনুষঙ্গিক অর্থাৎ গৌণভাবে সংগীতের সঙ্গে যুক্ত; সংগীত—"কানের উত্তেজনা সৃষ্টির জন্য ধ্বনিসমাবেশ"—একথা বলা অথবা সংগীতে ভাবনার অভাব থাকে এই কথাকে জোর দিয়ে বলার জন্য অনুরূপ বাক্যাদির ব্যবহার আমরা আরো কম করতে পারি। সুর-সৌন্দর্যের উপর জোর দিয়ে, আমরা বৌদ্ধিক ব্যাপারটিকে একেবারে বাদ দিচ্ছিনে। বরং ঐ বিষয়টিকে আমরা অপরিহার্য ব'লেই মনে করি, কারণ যার মধ্যে বৌদ্ধিক সৌন্দর্য নেই তাকে আমরা কিছুতেই "সুন্দর" আখ্যা দিতাম না। সৌন্দর্যের আসল প্রকৃতিকে তার অঙ্গসংস্থানের উৎস থেকে সন্ধান করতে গিয়ে এই কথাই আমরা বুঝতে চাই যে ধ্বনিগত রূপের সঙ্গে বুদ্ধিগত উপাদানের ঘনিষ্ঠ সংযোগ রয়েছে। সংগীতে 'রূপ' কথাটির একটি বিশেষ অর্থ আছে। ধ্বনি যে রূপ সৃষ্টি করে তা শূন্যগর্ভ নয়, শূন্য একটা স্থানকে ঘিরে রাখা কোন আবরণ বিশেষ নয়, তা সৃজনশীল প্রতিভার জীবন্ত সৃষ্টির দ্বারা পরিপূর্ণ একটি রূপ। 'এরাবেস্ক'-এর সঙ্গে তুলনায়, সংগীত হচ্ছে কোন একটি চিত্র, যে চিত্রের বিষয়বস্তুকে ভাষায় প্রকাশ করা যায় না অথবা যাকে চিন্তার কোন শ্রেণীর মধ্যে অন্তর্ভুক্ত করা যায় না। সংগীতেও অর্থ এবং নৈয়ায়িক পরম্পরা আছে, তবে তা সংগীতগত। এ হচ্ছে সেই ভাষা যা আমরা বলি এবং বুঝি, কিন্তু যার অনুবাদ সম্ভব নয়। এ খুবই তাৎপর্যপূর্ণ ঘটনা যে সাংগীতিক রচনার কথা বলতে গিয়ে, আমরা 'চিন্তা' 'প্রয়োগ' ক'রে থাকি এবং বাক্‌ব্যবহারে যেমন, তেমনি এখানেও, সমালোচক সহজেই প্রকৃত চিন্তাকে শূন্যগর্ভ শব্দ থেকে পৃথক করে থাকেন। জার্মাণরা তাৎপর্যপূর্ণভাবেই 'সাৎস' (satz) [সেণ্টেন্‌স্ =বাক্য] কথাটিকে কোন রচনাংশের নৈয়ায়িক সমাপ্তি বুঝাতে ব্যবহার ক'রে থাকেন; কারণ, কথিত বা লিখিত বাক্যের ক্ষেত্রের মতোই, এক্ষেত্রেও যখনই তা সমাপ্ত হয় তখনই আমরা তা বুঝতে পারি। যদিও প্রত্যেকেরই নিজ নিজ ন্যায় (লজিক) থাকে।

সংগীতের যে ন্যায় বা যুক্তি আমাদের মধ্যে তৃপ্তিবোধ সৃষ্টি করে, তা প্রকৃতির কয়েকটি মূল নিয়মের উপর নির্ভর করে এবং ঐ মূল নিয়ম মানুষের দেহ এবং ধ্বনি-জগৎ উভয়কেই নিয়ন্ত্রিত করে। সর্বোপরি এ হচ্ছে "সুর-অগ্রগতির"

আদিমতম বিধি, যে বিধি চিত্রের এবং ভাস্কর্যের বক্ররেখার মতো, নিজেরই প্রধান প্রধান রূপের মধ্যে, অগ্রগতির বীজ এবং সংগীতের বিভিন্ন অংশের মধ্যে সংযোগ সাধন করে (কারণ দুর্ভাগ্যের বিষয় প্রায় অব্যাখ্যাত)।

সংগীতের সমস্ত উপাদান, রহস্যময় ভাবেই, কয়েকটী স্বাভাবিক গুণে পরস্পর সংযুক্ত এবং যেহেতু ছন্দ, সুর এবং সুরসঙ্গতি তাদের অদৃশ্য প্রভাবের অধীন, মনুষ্যসৃষ্ট সংগীত অবশ্যই তাদের সঙ্গে সঙ্গতি রক্ষা করবে এবং যে সুর-সমাবেশ তাদের বিরুদ্ধাচারী হবে তা খেলো এবং কুৎসিত হবে। বৈজ্ঞানিক পরীক্ষার দ্বারা নিক্তির ওজনে প্রমাণ করা না গেলেও, এই সমস্তাগুলি প্রত্যেক অভিজ্ঞ কানেই সহজেই উপলব্ধ হয় এবং দেহগত পূর্ণতা এবং যুক্তিযুক্ততাকে অথবা কোন ধ্বনি-গুচ্ছের অসম্ভবতাকে ও অস্বাভাবিকতাকে, নির্দিষ্ট ধারণার মানদণ্ড ছাড়াই, মর্ম দিয়েই বুঝতে পারা যায়। প্রকৃতির নিয়মের উপর প্রতিষ্ঠিত এবং সংগীতের মধ্যে নিহিত এই নেতিবাচক যুক্তিযুক্ততা (rationalness) থেকেই সৌন্দর্যের সদর্থক রূপে অভিষিক্ত হওয়ার সম্ভাবনা উদ্ভূত হচ্ছে।

রচনা-কর্ম হচ্ছে, সেই বস্তু নিয়ে মানসিক ক্রিয়া যা মনোমত রূপ পরিগ্রহ করার পক্ষে উপযুক্ত। সৃজনশীল প্রতিভার কাছে, সংগীতের উপাদান, যেমন প্রচুর তেমনি নমনীয়। অসমান ও অমসৃণ পাথর নিয়ে কাজ করতে হয় স্থপতিকে, আর সংগীত-রচয়িতাকে হিসাব করতে হয় অতীত ধ্বনির চরম শ্রুতিফল। ধ্বনি অন্যান্য শিল্পের উপাদানের চেয়ে আরো বেশী অশরীরী, আরো বেশী সূক্ষ্ম ব'লে রচয়িতার মনোগত ধারণার (আইডিয়া) সঙ্গে সে অতি সহজেই নিজেকে খাপ খাইয়ে নেয়। এখন যেহেতু ধ্বনির সঙ্গে ধ্বনির মিলন (যাদের পরস্পরনির্ভরতা থেকে সংগীতে সৌন্দর্যের উৎপত্তি ঘটে) যান্ত্রিকভাবে ধ্বনির সঙ্গে ধ্বনি জুড়ে দিয়ে সৃষ্টি করা হয় না, মুক্ত কল্পনার দ্বারা করা হয়, বিশেষ মনের সংস্কার এবং বুদ্ধিশক্তি প্রত্যেকটি সৃষ্টিকে বিশেষত্ব দান করবেই। সংগীত চিন্তাশীল এবং অনুভবশীল মনের রচনা ব'লেই, তাতে যথেষ্ট পরিমাণে বুদ্ধিসম্পদ এবং কারুণ্য থাকতে পারে। প্রত্যেক সংগীতেই বুদ্ধিমত্তার ছাপ থাকা উচিত, কিন্তু সংগীতকে নিজের অস্তিত্বেরও প্রমাণ দিতে হবে। সংগীতে বৌদ্ধিক ও আবেগিক উপাদানের স্থান সম্বন্ধে আমাদের যে ধারণা, তা প্রায় অতিজাগতিকতার ধারণার সঙ্গে জাগতিকতার ধারণার সম্পর্ক সম্বন্ধে সাধারণ লোকে যে মত পোষণ করে তারই অনুরূপ। প্রত্যেক শিল্পেরই উদ্দেশ্য, কোন বাস্তব রূপের আবরণে শিল্পীর কল্পনাজাত

ধারণাকে আবৃত করা। সংগীতে এই ধারণা হচ্ছে শ্রুতিময় ধারণা। তাকে প্রথমে ভাষায় প্রকাশ ক'রে নিয়ে পরে ধ্বনিতে রূপান্তরিত করা যায় না। সংগীতরচনার মূল প্রেরণা একটি নির্দিষ্ট বিষয় আবিষ্কার করা, ধ্বনির সাহায্যে ধরাবাঁধা কোন আবেগকে বর্ণনা করা নয়। ধন্য সেই আদিমতম রহস্যময় শক্তি যার ক্রিয়ারহস্য চিরকালই আমাদের কাছে আবৃতই থেকে যাবে—একটা বিষয় একটা সুর রচয়িতার মনে প্রতিভাত হয়। এই প্রথম বীজের জন্মটি ব্যাখ্যা করা যায় না, ধরে নিতে হবে এমনটি ঘটে। যখন একবার এই বীজ রচয়িতার মনে অঙ্কুরিত হয়, সঙ্গে সঙ্গে তা বাড়তে থাকে। প্রধান বিষয়টি হয় কেন্দ্র, যাকে ঘিরে শাখাগুলি নানাভাবে নিজেদের বিস্তৃত করে, অবশ্য কেন্দ্রের সঙ্গে সম্বন্ধ সর্বদাই এবং নিখুঁতভাবে রক্ষা ক'রে চলে। স্বতন্ত্র এবং সরল একটি বিষয়বস্তুর সৌন্দর্য আমাদের শৈল্পিক অনুভূতির কাছে সেই প্রত্যক্ষতা নিয়েই আবেদন করে যে প্রত্যক্ষতার অন্তর্নিহিত যুক্তিযুক্ততাকে এবং অংশের সঙ্গতির ব্যাখ্যা ছাড়া অন্য কোন বাহ্যিক বিষয় আমদানি ক'রে ব্যাখ্যা সহ্য করে না। একটি এরাবেস্ক, একটি স্তম্ভ অথবা প্রকৃতির স্বতঃস্ফূর্ত সৃষ্টি—পাতা বা ফলের মতোই তা শুধু আনন্দের জন্যই আনন্দ দেয়।

নির্দিষ্ট বিষয়বস্তুসহ সুন্দর সংগীত এবং নির্দিষ্ট বিষয়বিহীন সুন্দর সংগীত—এই দুয়ের মধ্যে পার্থক্য কল্পনা করার চেয়ে বড় এবং হামেশা-করা ভুল আর কিছুই নেই। এই ভুলের মূল কারণ সংগীতের সৌন্দর্য সম্বন্ধে অতি সংকীর্ণ ধারণা পোষণ করা। তার ফলে লোকে সুকৌশলে গঠিত রূপ এবং ঐ রূপের মধ্যে সঞ্চারিত আত্মাকে দুটি স্বতন্ত্র এবং অসম্বদ্ধ সত্তা ব'লে মনে করে। তদনুসারে সমস্ত রচনাকে শূন্য এবং পূর্ণ "শ্যাম্পেন বোতল" এই দুই শ্রেণীতে ভাগ করা হয়। অবশ্য সংগীত-শ্যাম্পেনের বৈশিষ্ট্য হ'ল বোতলের সঙ্গে সঙ্গেই বৃদ্ধি পাওয়া।

কোন সাংগীতিক চিন্তা সুন্দর হয়ে ওঠে তার নিজের মধ্যেই এবং নিজের মাধ্যমেই ; অন্য কোন কারণে নয়। এবং একইভাবে অন্যটি স্থূল হয়ে ওঠে। স্বরের এই শেষ উত্থান বা পতনটি হয়ত খুব চিত্তাকর্ষক হয়েছে, অথচ মাত্র দুটি স্বরের পরিবর্তন করতেই তা অতি সাধারণ হয়ে দাঁড়াল। সংগীতের বিষয়বস্তুকে আমরা যখন "মহৈশ্বর্যময়, লাবণ্যময়, উষ্ণ, শূন্য, গ্রাম্য" প্রভৃতি নামে অভিহিত করি, তখন আমাদের এই কাজ সম্পূর্ণ সমর্থনীয় বটে, কিন্তু এই শব্দগুলি বিশেষ পরিচ্ছেদের সাংগীতিক বৈশিষ্ট্যের দ্যোতকমাত্র। কোন বিশেষ বিষয়ের সাংগীতিক বৈশিষ্ট্য

নির্ধারণ করতে গিয়ে আবেগ বুঝাতে যে সব শব্দ ব্যবহার করা হয়, যেমন, "গর্বিত, বিষণ্ণ, কোমল, ঐকান্তিক" আমরা সেই সব শব্দ ব্যবহার ক'রে থাকি। তেমনি কোনরূপ অন্যায় না ক'রেই আমরা ঐগুলিকে অন্য পর্যায়ের বিষয় থেকে নির্বাচন করতে পারি এবং কোন সংগীতকে "মধুর, সতেজ, আচ্ছন্ন, শীতল" আখ্যা দিতে পারি। সংগীতের প্রকৃতি বুঝাতে আবেগকে অন্যান্য সাদৃশ্যদ্যোতক বিষয়ের মতো নিছক একটি বিষয় হিসাবেই গণ্য করতে হবে। যে-সব বিশেষণের আমরা উল্লেখ করেছি, তাদের সেই পর্যন্তই আমরা ব্যবহার করতে পারি যে পর্যন্ত আমরা তাদের আলংকারিক প্রয়োগ সম্বন্ধে সচেতন। এমনও হতে পারে যে তাদের এড়ানো অসম্ভব। কিন্তু তা সত্ত্বেও কখনই আমরা একথা বলব না যে—"এই গানটি 'গর্ব'কে প্রকাশ করছে"।

কোন বিষয়বস্তুর সুরগত নির্দিষ্টতাকে বিশেষভাবে বিচার করতে গিয়ে আমরা অবশ্য মূল হেতুর অনির্বচনীয়তা স্বীকার করতে বাধ্য হই, যদিও এমন অনেক অব্যবহিত কারণ থাকে, যার সঙ্গে রচনাগত বৌদ্ধিক উপাদান ঘনিষ্ঠভাবে সম্বদ্ধ থাকে। প্রত্যেকটি গীতোপকরণের (যেমন, স্বরান্তর, ধ্বনিবৈশিষ্ট্য, কর্ড, ছন্দ প্রভৃতি) স্ব স্ব বিলক্ষণ বৈশিষ্ট্য এবং স্বতন্ত্র ক্রিয়ারীতি আছে। সুরকারের মন রহস্যময় বটে, কিন্তু ঐ মনের সৃষ্টি আমাদের বুদ্ধির আওতার মধ্যে।

যে বিষয়কে সাধারণ কর্ডের সঙ্গে সঙ্গত করা হয়েছে তাকে ষষ্ঠ স্বরের কর্ডের সঙ্গে সঙ্গত করতে গেলে ভিন্ন সুরে বাজবে। সাত স্বরের অন্তরে এগিয়ে চলা সুর যে ফল সৃষ্টি করে, ছয় স্বরের অন্তরে এগিয়ে চলা সুর তার চেয়ে ভিন্ন ফল সৃষ্টি করে। ছন্দ, ধ্বনি-পরিমাণ অথবা ধ্বনি-প্রকৃতি—প্রত্যেকেই বিষয়ের বিশেষ প্রকৃতিকে সম্পূর্ণ পরিবর্তিত ক'রে দেয়। শেষ পর্যন্ত প্রত্যেকটি গীতোপকরণ বিশেষ বিশেষ পরিচ্ছেদকে বিশেষ বিশেষ বৈশিষ্ট্য দান করে এবং বিশেষ বিশেষ ভাবে শ্রোতাদের মুগ্ধ করে। হেলেন্ডি-র সংগীতে কি আছে যার জন্য তা উদ্ভট মনে হয়, ঔবের-এর সংগীত মসৃণ মনে হয়, মেণ্ডেলশোন বা স্পোহর্‌-কে শুনেই সঙ্গে সঙ্গে বুঝতে পারা যায় এর সব কিছুর হেতু বিশুদ্ধ সুরের মধ্যে পাওয়া যেতে পারে। তার জন্য রহস্যময় আবেগ-উপাদানের শরণাপন্ন হওয়ার কোন প্রয়োজন নেই।

অন্যপক্ষে ৪ কর্ডের বার বার রণন এবং মেণ্ডেলশোন-এর সংক্ষিপ্ত তানাটোনের বিষয়, স্পোহ্‌র-এর ক্রোমেটিক ও এন্‌হার্মোনিক সংগীত ঔবের-এর দ্রুত দ্বি-পার্বিক

ছন্দ প্রভৃতি কেন অনিবার্যভাবে এই সুনির্দিষ্ট প্রতীতি সৃষ্টি করে, অন্য প্রতীতি জাগায় না, এই রহস্য মনস্তত্ত্ব বা শারীরবৃত্ত কেউই ভেদ করতে পারে না।

অবশ্য যদি আমরা প্রত্যক্ষ কারণটি তলিয়ে দেখতে যাই যে কোন শিল্পে এইটিই শেষ পর্যন্ত আমাদের বড় বিচার্য—আমরা দেখতে পাব যে কোন বিষয়ের স্পন্দন-সৃষ্টিকারী প্রভাবের কারণ সুরকারের ঐকান্তিক দুঃখ নয়, সুরের ঐকান্তিক ব্যবহার, সুরকারের হৃদ্‌স্পন্দন নয়—ঢাকের বাদ্য, তার আত্মার ব্যাকুলতা নয়, অগ্রগতি ক্রোমেটিক; তবে এই দুটিকে যে যুক্ত করছে, তাকে আমরা নিশ্চয়ই উপেক্ষা করব না, বরং অবিলম্বেই তাকে আমরা বিশ্লেষণ করব। তা করার আগে আমরা নিশ্চয়ই এ কথা মনে রাখব যে কোন বিষয়ের ফলশ্রুতি সম্বন্ধে বৈজ্ঞানিক গবেষণা শুধু সেই সব সাংগীতিক উপাদান নিয়েই সম্ভব যাদের স্থায়ী এবং বাস্তব অস্তিত্ব রয়েছে; সুরকারের সম্ভাব্য মানসিক অবস্থা নিয়ে তা সম্ভব নয়। সুরকারের মানসিক অবস্থা থেকে সরাসরি সংগীতের প্রতিক্রিয়াতে সিদ্ধান্ত কোন কোন ক্ষেত্রে সত্য হতেও পারে, কিন্তু ঐ যুক্তি-বিন্যাসের সবচেয়ে গুরুত্বপূর্ণ অংশ মধ্যম বা সংযোজক শব্দ—অর্থাৎ সংগীত নিজেই, তাকে উপেক্ষা করা হবে।

প্রত্যেক দক্ষ সুরকারেরই—বোধ হয় শিক্ষাভ্যাসের চেয়ে সহজ প্রতিভার ফলেই—প্রত্যেকটি সাংগীতিক উপাদানের প্রকৃতির প্রয়োগজাত জ্ঞান থাকে কিন্তু বিভিন্ন সাংগীতিক আবেদনের এবং প্রতীতির হেতু নির্দেশ করার জন্য—সবচেয়ে জটিল সংযোগ থেকে কচিৎ সংলক্ষ্যক্রম পর্যন্ত—সব বৈশিষ্ট্যেরই ঔপপত্তিক জ্ঞান থাকার দরকার। কোন সুরের সুনির্দিষ্ট প্রতিক্রিয়া বা ফলকে "অনির্বচনীয় রহস্যময় প্রহেলিকা" মনে করার কারণ নেই, তাকে শুধু "অনুভব"ই করা যায় বা তা শুধু দিব্যানুভবগম্য। তা সাংগীতিক উপাদানগুলির বিশেষ রীতিতে সংযুক্ত হওয়ার অনিবার্য ফল। হ্রস্ব বা দীর্ঘ ছন্দ, ডায়াটনিক বা ক্রোমেটিক অগ্রগমন—প্রত্যেকেরই, নিজ নিজ আকৃতি এবং ক্রিয়াফল আছে। এই কারণে গানে অনেক চ্যুত সপ্তম আছে, অথবা অনেক সুরকম্পন আছে এই কথা শোনার পরে গান না শুনে বুদ্ধিমান পাঠক গানের প্রকৃতি সম্বন্ধে যে স্পষ্ট ধারণা করতে পারবেন, শ্রোতা গান শোনার সময় কত কি আবেগসংকটের ভিতর দিয়ে অগ্রসর হয়েছেন তার কাব্যিক বর্ণনা শুনে তার চেয়ে কম ধারণাই করতে পারবেন।

প্রত্যেকটি গীত-উপাদানের প্রকৃতি নির্ধারণ করা, নির্দিষ্ট ক্রিয়াফলের সঙ্গে [অ]ব্যবহিত নয় সন্নিহিত কারণের সঙ্গে তার সংযোগ এবং শেষ পর্যন্ত এই সব বিশেষ

বিশেষ উপলব্ধিকে আরো সাধারণ সূত্র দিয়ে ব্যাখ্যা করা—এই হচ্ছে "সংগীতের দার্শনিক ভিত্তি" রচনা করা। এই দার্শনিক ভিত্তি রচনা করতে বাসনা অনেকেই করেছেন যদিও কেউই এ পর্যন্ত আমাদের বলতে পারেননি সংগীতের দার্শনিক ভিত্তি বলতে তিনি কি বোঝেন। একটি কর্ডের একটি ছন্দের অথবা স্বরান্তরের মানসিক বা শারীরিক ক্রিয়াকলাপকে এ ব'লে ব্যাখ্যা করা যায় না যে, এ আশার অভিব্যক্তি, হতাশার অভিব্যক্তি, যেমনটি আমরা বলি—এটা লাল, ওটা সবুজ; ব্যাখ্যা করা যাবে সাধারণ শিল্পতত্ত্বের পরিভাষায়, বিশেষভাবে সাংগীতিক ধর্ম স্থাপন ক'রেই ঐগুলিকে একটি মূল সূত্রের অধীনে আবদ্ধ ক'রে। প্রত্যেকটি স্বতন্ত্র উপাদানের পৃথক পৃথক ক্রিয়া ব্যাখ্যা করার পরে কিভাবে তারা বিভিন্ন সংযোগে একে অন্যকে নিয়ন্ত্রিত করে, পরিবর্তিত করে তা দেখানোর দায়িত্ব আমাদের উপর বর্তাবে। অধিকাংশ সংগীতসমালোচক মনে করেন রচনার বৌদ্ধিক উৎকর্ষের হেতু বিশেষভাবে হারমোনি এবং কাউন্টারপয়েন্ট-এর মধ্যে নিহিত যুক্তিগুলি অবশ্য ভাসাভাসা এবং এলোমেলো। যে মেলডিকে বলা হয়েছে প্রতীতির এবং আবেগের বাহন, তার সৃষ্টির মূলে রয়েছে প্রতিভার প্রেরণা; সুতরাং ইতালীয় সম্প্রদায় প্রশংসাবাক্য পাচ্ছেন, অন্যপক্ষে হারমোনিকে যাকে সুরের বিপরীত ভাবনার বাহন ব'লে মনে করা হয়, অনুশীলন এবং ভাবনার ফল ব'লে বিবেচনা করা হয়। এই ধরনের একটি অবৈজ্ঞানিক ধারণা নিয়ে মানুষ এতকাল সন্তুষ্ট হয়ে আছে, ভাবলে বিস্মিত হতে হয়। দুটি সিদ্ধান্তের মধ্যে সত্যের কণামাত্র আছে, কিন্তু তারা সর্বক্ষেত্রে প্রযোজ্য নয় এবং ঐ দুটি উপাদান বস্তুতঃ সম্পূর্ণ বিচ্ছিন্নও নয়।

সাংগীতিক রচনার আত্মা ও বুদ্ধি এক অবিচ্ছেদ্য সমগ্রের মধ্যে ওতপ্রোতভাবে আবদ্ধ। মেলডি এবং হারমোনি রচয়িতার মন থেকে একই পরিচ্ছদ নিয়ে যুগপৎ উদ্ভূত হয়। হারমোনির সঙ্গে মেলডির সম্পর্ক অধীনতার বা বৈপরীত্যের সম্পর্ক নয়। উভয়েই কখনো স্বতন্ত্র বৃদ্ধির সমান শক্তি এবং কখনো স্বেচ্ছাপ্রণোদিত অধীনতার সমান প্রবল প্রবণতা দেখাতে পারে, কিন্তু দুই ক্ষেত্রেই পরম বৌদ্ধিক সৌন্দর্য লাভ করা যেতে পারে। বীটোফেন-এর ওভারচার 'কোরিয়োলানস্' অথবা মেণ্ডেলশোন-এর 'হেব্রাইডিস্'-এর মুখ্য বিষয়বস্তুতে যে 'হারমোনি' (সম্পূর্ণ অবিদ্যমান) রয়েছে তাতেই কি তাদের মধ্যে গভীর চিন্তার চরিত্র সৃষ্টি করেছে? রোসিনি-র বিষয়বস্তু "ওগো মাটিলডা"-র অথবা কয়েকটি নিয়াপোলিটান গানের ভাবগত উৎকর্ষ, মূলের স্বল্প হারমোনির বদলে

'এ ব্যাসো কন্টিনিয়ো' অথবা কতকগুলি জটিল স্বর-পারম্পর্য আমদানী করলে, বাড়বে কি? যে বিষয়টি মনে তৈরি হয়েছে, তা ঐ বিশেষ হারমোনি, বিশেষ ছন্দ এবং বিশেষ বাদ্যযন্ত্রের সহযোগেই তৈরি হয়েছে। এই সব উপাদানের সংযোগেই ভাবগত উৎকর্ষ নিহিত থাকে, সুতরাং একের হানিতে অন্যের হানি ঘটে। মেলডি-র প্রাধান্য, ছন্দোলয়ের প্রাধান্য অথবা হারমোনির প্রাধান্য যে প্রাধান্যই ঘটুক, তাতে সমগ্রের ফল উন্নত হয়। উৎকর্ষ বা লঘুত্বের কোথাও কয়েকটি কর্ড থাকার জন্য, কোথাও ঐ সব কর্ড' না থাকার জন্য হয়েছে একথা বলা নিছক পাণ্ডিত্য দেখানো ছাড়া আর কিছুই না। ক্যামেলিয়ার গন্ধ নেই, লিলির বর্ণ নেই, গোলাপের গন্ধ ও বর্ণ দুই-ই আছে; কিন্তু প্রত্যেকেই সুন্দর—তবু তাদের স্ব স্ব গুণের পারস্পরিক বিনিময় সম্ভব নয়।

'সংগীতের দার্শনিক ভিত্তি' গঠন করতে, প্রথমেই আমাদের সংগীতের প্রত্যেকটি উপাদানের সঙ্গে অব্যভিচারিভাবে যুক্ত নির্দিষ্ট অর্থগুলি এবং এই সংযোগের প্রকৃতিটি নির্ধারণ করতে হবে। বিশুদ্ধ বৈজ্ঞানিক কাঠামোর এবং অতিশয় ব্যাপক কূটতর্কের বৈত প্রয়োজন—অসম্ভব না হলেও একটি দুঃসাধ্য ব্যাপার ক'রে তুলেছে—অবশ্য যদি না আমাদের আদর্শ হয়, রসায়নশাস্ত্র এবং শারীরবৃত্ত যে অর্থে বিজ্ঞান, সেই অর্থেই সংগীত-বিজ্ঞান তৈরি করা।

যন্ত্রসংগীতকারের মনে যে ভাবে সৃষ্টিক্রিয়া ঘটে, সেই ভাবটি অতি স্পষ্ট ক'রেই সংগীত-সৌন্দর্যের বিশিষ্ট প্রকৃতিটিকে দেখিয়ে দেয়। সুরকারের কল্পনায় একটি সুরের ধারণা জন্মগ্রহণ করে। তিনি তাকে বড়ো করতে থাকেন, একের পর এক সুরের দানা তার সঙ্গে যুক্ত হয় এবং এই প্রক্রিয়া ততক্ষণই চলতে থাকে যতক্ষণ না তিলে তিলে জড়ো হয়ে সমগ্র রূপটি তার প্রধান বৈশিষ্ট্যগুলি নিয়ে তাঁর সামনে উপস্থিত হয়। তখন রচনাটিকে পরীক্ষা করা ছাড়া, ছন্দোলয় ঠিক করা ছাড়া এবং শিল্পসূত্রানুসারে একটু অদলবদল করা ছাড়া আর কিছুই করবার থাকে না। যন্ত্র-সংগীতের রচয়িতা কখনও কোন নির্দিষ্ট বিষয় উপস্থাপিত করার কথা চিন্তা করেন না; কারণ তাহলে মুসকিলে পড়ে যাবেন—সংগীতের এলাকার বাইরে চলে যাবেন। সে ক্ষেত্রে তার রচনা হবে—"প্রোগ্রাম মিউজিক"—প্রোগ্রাম বাদ দিলে যা অবোধ্য। একথা বলায় যদি কারো বেরলিয়োজ-এর নাম মনে আসে, আমাদের কথা এই যে আমরা তাঁর শক্তিমান প্রতিভাকে হেয় প্রতিপন্ন করছিনে। তাঁরই পদাঙ্ক অনুসরণ করেছিলেন—লিসৎশ্‌ট (List) তাঁর দুর্বলতর "সিম্‌ফোনিক

গোয়েম্‌স্‌" নিয়ে। একই মার্বেল পাথর দিয়ে যেমন কোন ভাস্কর অতি সুন্দর মূর্তি আবার কোন ভাস্কর কদর্য মূর্তি নির্মাণ করতে পারেন, তেমনি সংগীতের স্বরগ্রামকে বিভিন্ন বিন্যাসের দ্বারা, কখনও বীটোফেন-এর সংগীতে কখনও বা ভের্দি-র সংগীতে পরিণত করা যায়। তাদের পার্থক্য কোথায়? পার্থক্য কি এই যে তাদের একটি উচ্চভাবের আবেগকে প্রকাশ করে অথবা একই আবেগকে আরো নিখুঁতভাবে প্রকাশ করে? না, পার্থক্য এখানেই যে এক সাংগীতিক সংগঠন অধিকতর সুন্দর। কোন একটি সুর ভালো, কোন একটি সুর মন্দ তার কারণ এই যে, একজন সুরকার প্রাণবন্ত বিষয় উদ্ভাবন করেন, অন্যজন করেন অতি মামুলি কিছু। একজন উদ্ভাবনক্ষম মৌলিকতার সঙ্গে সংগীতকে বিস্তার করেন, অন্যজন যদিও বা বিস্তার করতে যান, করতে গিয়ে সব নষ্ট করেন; কারণ একক্ষেত্রে সুরসঙ্গতি বৈচিত্র্যময় এবং নতুন, অন্যক্ষেত্রে তা খুবই দীনদরিদ্র, একক্ষেত্রে ছন্দোলয় প্রাণপূর্ণ শক্তিমান নাড়ীর স্পন্দনের মতো, অন্যক্ষেত্রে তা সংকেতসূচক ভেরীর শব্দেরই মতো।

এমন কোন শিল্প নেই যা সংগীতের মতো এত দ্রুতভাবে এত বিচিত্ররূপ ব্যবহার করতে পারে। সুরপরিবর্তন, উত্থান-পতন, স্বরান্তর, সুরসঙ্গতিময় অগ্রগতি, পঞ্চাশ বছরের, পঞ্চাশ কেন তিরিশ বছরের মধ্যেই এত খেলো হয়ে ওঠে যে প্রকৃত মৌলিক কোন সুরকার তাদের আর ব্যবহার করতে চান না এবং নতুন সংগীত-পরিভাষার কথা চিন্তা করতে বাধ্য হন। যে সমস্ত সংগীত সমসাময়িক লঘু গীতের স্তর অতিক্রম ক'রে মাথা উঁচু ক'রে দাঁড়িয়েছিল তাদের মধ্যে অনেকগুলিই যে এক সময়ে সুন্দর ছিল একথা বলতেই হবে। সংগীতের উপাদানগুলির নিগূঢ় এবং আদিম মিলের এবং সম্ভাব্য সংযোগের বৈচিত্র্যের ভিতর থেকে বড় সুরকার অতি সূক্ষ্ম এবং আপাতঅদৃশ্য সুর আবিষ্কার করবেন। তিনি এমন সব রূপ সৃষ্টি করবেন যাদের আপাতদৃষ্টিতে সুরকারের নিছক খেয়াল ব'লে মনে হবে বটে, কিন্তু কোন রহস্যময় এবং অনির্দেশ্য কারণে আসলে তারা পরস্পরে কার্যকারণযোগে যুক্ত। এইরূপ রচনা সমগ্রত: বা অংশত: 'প্রতিভার স্ফুলিঙ্গ' ধারণ ক'রে আছে একথা বিনা দ্বিধায় বলা যায়। এতেই প্রমাণিত হচ্ছে ঔলিবিছেফের (Oulibicheff) ভুল কোথায়, যখন তিনি বলেন যন্ত্রসংগীত সম্ভবত: প্রাণময় (spiritual) হতে পারে না, কারণ সুরকারের প্রতিভা নিহিত থাকে শুধুমাত্র বিশেষ রীতিতে প্রত্যক্ষ বা পরোক্ষ পরিকল্পনার (প্রোগ্রাম) সঙ্গে সুরকে মানিয়ে চালানোর মধ্যে। আমাদের মতে এ কথা আমরা অবশ্যই বলতে পারি যে দ্রুত তালে বিখ্যাত "ডি"

শার্পের ব্যবহার অথবা ডন জিয়োভান্নি-র ওভারচারে অবরোহশীল "ইউনিসোনো" পরিচ্ছেদের ব্যবহার প্রতিভার প্রাণের স্পর্শে উজ্জীবিত। কিন্তু পরেরটিতে যেমন, জিয়োভান্নি যে নারীকে হরণ করেছে তার "পিতামাতার, স্বামীর, ভ্রাতাদের এবং অন্যান্য প্রেমিকদের" প্রতি বিরুদ্ধ মনোভাব ফুটে উঠেনি, তেমনি আগেরটিতেও (ঔলিবিছেক মনে করেন) ডন জিয়োভান্নি-র সমগ্র মানবজাতির প্রতি বিরাগ বা আক্রোশ ফুটে ওঠেনি। এই ব্যাখ্যাগুলি শুধু যে নিজেদের মধ্যেই প্রশ্নাধীন নয়, মোৎসার্ট-এর (Mozart) ক্ষেত্রে—যে মোৎসার্ট বিশ্বের সর্বশ্রেষ্ঠ সংগীত-প্রতিভা এবং যাকেই স্পর্শ করেছেন তাকেই সংগীতে রূপান্তরিত করেছেন, তাঁর ক্ষেত্রে ত' বিশেষভাবেই প্রশ্নাধীন। ঔলিবিছেক মনে করেন মোৎসার্ট-এর জি মাইনর সিমফোনি নিখুঁতভাবে প্রেমাবেগের ইতিহাসের চারটি পর্যায়কে বর্ণনা করেছে। কিন্তু জি মাইনর সিমফোনি একটি সুর ছাড়া আর কিছুই নয় এবং তাতেই সে সম্পূর্ণ। সংগীতে মনের বিভিন্ন অবস্থার অথবা বিশেষ বিশেষ ঘটনার প্রকাশ দেখার পরিবর্তে আমরা যদি শুধু সংগীতকেই সন্ধান করি তাহলে আমরা বেদান্তের স্পর্শশূন্য মনে সংগীতের পরিপূর্ণ রূপটিকেই উপভোগ করতে পারি। যেখানে সুরসৌন্দর্য থাকবে না, সেখানে যত গভীর অর্থই নৈয়ায়িক সূক্ষ্ম যুক্তি দিয়ে আরোপ করা হ'ক না কেন সেই অর্থ সুরসৌন্দর্যের অভাবের ক্ষতিপূরণ করতে পারে না এবং যেখানে সুরসৌন্দর্য থাকে সেখানে অর্থের কথা কেউই চিন্তা করে না। অর্থচিন্তা সংগীতবিচারকে শেষ পর্যন্ত ভুল পথে নিয়ে যায়। যাঁরা সংগীতকে মানবিক বুদ্ধির অভিব্যক্তির অন্যতম রীতি ব'লে মনে করেন, কোন রকম ধারণা জন্মানোর ক্ষমতা না থাকার দরুন সংগীত কখনও বুদ্ধির অভিব্যক্তি নয় এবং কোনকালে হবেও না—তাঁরাই আবার 'অভিপ্রায়' (ইনটেনশান) কথাটি প্রচলিত করেছেন কিন্তু সংগীতে এমন কোন 'অভিপ্রায়' নেই যা উদ্ভাবনের স্থান দখল করতে পারে। সংগীতের মধ্যে যা সুস্পষ্টভাবে বিধৃত নেই তা আসলে 'অসৎ' এবং যা থাকে তা অভিপ্রায়ের স্তর অতিক্রম ক'রেই থাকে। "তাঁর কিছু অভিপ্রায় আছে"—এই যে কথাটি বলা হয়, তা সাধারণতঃ বলা হয় প্রশংসাচ্ছলে; আমাদের মনে হয় যে এটার মধ্যে প্রতিকূল সমালোচনাই ব্যক্ত হয় এবং সাদা কথায় তার অর্থ এই দাঁড়াবে—সুরকারের কিছু সৃষ্টি করার ইচ্ছা আছে কিন্তু তিনি পারেন না। শিল্পের কাজ কিছু করা (to do); যিনি কিছু করতে পারেন না তিনি "উদ্দেশ্যে"র মধ্যে আশ্রয় নিতে চেষ্টা করেন।

যেমন রচনার সাংগীতিক উপাদানগুলিই রচনা-সৌন্দর্যের উৎস, তেমনি তারাই তার 'গঠন-নীতিরও উৎস'। এ বিষয়ে অনেক ভুল এবং অস্পষ্ট ধারণা আছে, কিন্তু আমরা একটিকেই বেছে নিচ্ছি। সেটি হ'ল সোনাটা এবং সিমফোনিক প্রচলিত মতবাদ—যে মতবাদের ভিত্তি হ'ল এই ধারণাটি যে সুরের সাহায্যে আবেগকে প্রকাশ করা চলে। এই মতবাদ অনুসারে সুরকারের কাজ হ'ল সোনাটার বিভিন্ন অংশে মনের চারিটি অবস্থা বা ভাব ব্যক্ত করা, ঐ ভাবগুলি পরস্পর পৃথক হয়েও একের সঙ্গে অন্য সম্বন্ধ। (কি করে ?) বিভিন্ন অংশের মধ্যে যে সম্বন্ধ নিশ্চয়ই বর্তমান তার কারণ নির্দেশ করতে এবং তাদের ক্রিয়াকারিত্বের পার্থক্য ব্যাখ্যা করতে, স্বতঃসিদ্ধের মতো এই কথা ধ'রে নেওয়া হয়েছে যে, প্রত্যেকেরই মধ্যে নির্দিষ্ট অনুভূতি নিহিত আছে। তাদের যেভাবে বিন্যাস করা হয় তা কখনও খেটে যায় কিন্তু প্রায়ই খাটে না এবং অনিবার্য পরিণাম হিসাবে দেখা দেয় না। তবে এটা সর্বদাই ঘটবে যে চারটি বিভিন্ন অংশ একটি সমন্বিত সমগ্রের মধ্যে বাঁধা পড়বে এবং প্রত্যেকেই সংগীতশিল্পের নিয়ম অনুসারে নিজ নিজ ক্রিয়াশক্তি দ্বারা অপরের ক্রিয়াকারিত্ব বাড়িয়ে দেবে। বীটোফেন-এর "ক্যান্টাশিয়া কর দি পিয়ানোকোর্টে"-র চমৎকার চিত্রময় বর্ণনার জন্য আমরা এম্. ভি, শুইন্‌ড্‌ট্‌-এর (Schwindt) উদ্ভাবনী প্রতিভার কাছে ঋণী। ঐ 'ক্যান্টাশিয়া কর দি পিয়ানোকোর্টে'-র বিভিন্ন অংশকে শিল্পী প্রধান প্রধান অভিনেতাদের জীবনের সংশ্লিষ্ট ঘটনা ব'লে ব্যাখ্যা করেছেন তাদের এক চিত্রময় বর্ণনা দিয়েছেন। এখন চিত্রকর যেমন ধ্বনিগুলিকে দৃশ্যে রূপান্তরিত করেছেন তেমনি শ্রোতারা ধ্বনিগুলিকে অনুভূতিতে এবং ঘটনায় রূপান্তরিত করেন। এই উভয়েরই সংগীতের সঙ্গে বিশেষ সম্বন্ধ আছে কিন্তু দুয়ের কোনটিই সংগীতের জন্য অপরিহার্য নয় ; বলা বাহুল্য আবশ্যিক বা অপরিহার্য সম্বন্ধ নিয়েই বিজ্ঞানের কাজকারবার।

অনেক সময় বলা হয়, বীটোফেন রচনার খসড়া করার সময়ে কোন ঘটনাকে বা মানসিক অবস্থাকে সামনে রাখতেন। যখনই বীটোফেন (অথবা অন্য কোন রচয়িতা) এই নীতি অবলম্বন করেছেন, তখন কাজের সুবিধার জন্যই করেছেন—কোন বস্তুসত্তার সংযোগটি চোখের সামনে রেখে সহজে সাংগীতিক ঐক্য ঘটানোর উদ্দেশ্যেই করেছেন। যদি বেরলিয়োজ, লিসৎশ্‌ট এবং অন্যান্যরা একথা জেনে থাকেন যে একটি কবিতা, একটি শিরোনাম, অথবা একটি ঘটনা, তদতিরিক্ত কিছু তাঁদের দিয়ে থাকে, তবে তাঁরা ভ্রান্তিক ঘোরে আচ্ছন্ন হয়ে আছেন। সাংগীতিক-

ঐক্যপ্রবণ মানসিক কাঠামোই সোনাটার চারিটি অংশকে জৈবিক অঙ্গের সমগ্রতার প্রকৃতি দান করে, রচয়িতার চোখের সামনে যে বস্তু থাকে সেই বস্তুর সঙ্গে ঐ সব অংশের সম্পর্ক ঐ সমগ্রতার প্রকৃতি দান করে না। যেখানে রচয়িতার সামনে ঐ ধরণের কোন নিয়ামক বস্তুসূত্র থাকে না, রচয়িতা বিশুদ্ধ সাংগীতিক প্রেরণার অনুসরণ করেন সেখানে আমরা অংশের সাংগীতিক ঐক্য ছাড়া আর কিছুই দেখতে পাইনে। শিল্পতত্ত্বের দিক থেকে বলতে গেলে বীটোফেন কোন কোন ভাবের অনুসারে সংগীত রচনা করেছিলেন কি না এ সম্পূর্ণই অবান্তর প্রশ্ন। আমরা তাদের জানিনে এবং রচনার দিক থেকে বলা যায় তাদের কোন অস্তিত্বই নেই। সমস্ত মন্তব্যাদি বাদ দিয়ে একমাত্র রচনাটিকেই বিচার করতে হবে। উকিলের নথিতে যা নেই, তাকে যেমন উকিল উপেক্ষা করেন, তেমনি শিল্প-সমালোচনাও শিল্পকর্মবহির্ভূত সব কিছুকে পরিহার করবে। যদি কোন রচনার বিভিন্ন অংশ ঐক্যের ছাপ বহন করে, তাদের সমন্বয়ের মূল থাকবে নিশ্চয়ই সাংগীতিক নিয়মের মধ্যে।

ভুল বোঝাবুঝির সম্ভাবনা এড়ানোর জন্য তখন আমরা তিনদিক থেকে "সংগীতে সুন্দর"-এর ধারণাকে নিরূপণ করতে চেষ্টা করব। বিশেষ অর্থে, আমরা "সংগীতে সুন্দর"কে বুঝেছি এবং সেই অর্থে "সংগীতে সুন্দর" যেমন শুধু 'ক্লাসিক্যাল রীতি'র মধ্যে সীমাবদ্ধ নয়, তেমনি তাতে 'রোমান্টিক রীতি' অপেক্ষা 'ক্লাসিক্যাল রীতি'-র উপর অধিকতর পক্ষপাতিত্ব বুঝায় না। সুন্দর এক রীতিতে যেমন থাকতে পারে তেমনি ভিন্ন রীতিতেও থাকতে পারে। যেমন ব্যাকে তেমনি বীটোফেন-এ, যেমন মোৎসার্ট-এ তেমনি শুম্যান-এও থাকতে পারে। আমাদের সিদ্ধান্ত সমস্ত পক্ষপাতের ঊর্ধ্বে। আমাদের বর্তমান অনুসন্ধানের গতি 'কি হওয়া উচিত' এই প্রশ্নের দিকে নয়, 'কি আছে' সেই প্রশ্নের দিকে। এ থেকে আমরা যথার্থ সুর-সৌন্দর্যের কোন নির্দিষ্ট আদর্শ পাইনে বটে, কিন্তু এমন কি, অতিবিপরীত রীতির মধ্যেও সমভাবে যা সুন্দর তা প্রমাণ করতে এ আমাদের সমর্থ করে।

খুব বেশী দিনের কথা নয়, শিল্পকর্মকে তার জন্মকালের ঘটনার এবং ভাবাদর্শের সঙ্গে যুক্ত ক'রে দেখার রীতি দেখা দিয়েছে। এই সম্পর্ক অনস্বীকার্য এবং খুব সম্ভবতঃ সংগীতের ক্ষেত্রেও বর্তমান। যেহেতু সংগীত মানুষের মনের সৃষ্টি, সেই হেতু স্বাভাবিক ভাবেই মনের অন্যান্য সৃষ্টির সঙ্গে তার সম্পর্ক থাকবেই। সম্পর্ক থাকবে সমসাময়িক কাব্যকৃতির এবং চারুকর্মের সঙ্গে, সমাজের অবস্থার সঙ্গে, সাহিত্যের,

বিজ্ঞানের সঙ্গে এবং শেষ পর্যন্ত রচয়িতার ব্যক্তিগত অভিজ্ঞতা ও বিশ্বাসের সঙ্গে। রচয়িতা এবং রচনাকর্মের মধ্যে এই সম্পর্কের অস্তিত্ব পর্যবেক্ষণ এবং প্রমাণ করা, শুধু সমুচিত কাজই নয়, জ্ঞানের পক্ষে প্রকৃত লাভও বটে। কিন্তু এ-কথা আমাদের সর্বদাই মনে রাখতে হবে যে বিশেষ যুগের ঘটনার সঙ্গে সঙ্গে বিশেষ বিশেষ শিল্প-কর্মের সংযোগ নির্ধারণ করার ব্যাপার শিল্পতত্ত্বের ইতিহাসের অন্তর্গত, শিল্পতত্ত্ব-বিজ্ঞানের অন্তর্গত নয়। যদিও ক্রিয়াবিধির দিক থেকে দেখলে শিল্পতত্ত্ব-বিজ্ঞানের সঙ্গে শিল্পতত্ত্বের ইতিহাসকে সংযুক্ত করাই বিধেয়, তবু এই দুই বিজ্ঞানের নিজ নিজ এলাকায় অপরে অনুপ্রবেশ করতে না পারে সেদিকে কড়া দৃষ্টি রাখা খুবই প্রয়োজনীয়। ঐতিহাসিক শিল্পকর্মকে সর্বতোভাবে পর্যালোচনা ক'রে স্পোনটিনি-র মধ্যে 'ফরাসী সাম্রাজ্যবাদের প্রকাশ' বোসিনি-র মধ্যে 'রাজনৈতিক পুনরভ্যুদয়ের' আবিষ্কার করতে পারেন কিন্তু যিনি শিল্পতত্ত্বের ছাত্র তিনি অবশ্যই শুধু শিল্পকর্মটি বিচার করার মধ্যেই নিজেকে সীমাবদ্ধ রাখবেন, শিল্পকর্মটির মধ্যে সৌন্দর্য কোথায় এবং কেন তা সুন্দর, এইটুকুই নিরূপণ করিবেন। শিল্পজিজ্ঞাসু স্রষ্টার ব্যক্তিগত অবস্থা বা রাজনৈতিক পরিবেশ সম্বন্ধে কোন কিছুই জানবেন না (তাঁর কাছে কেউ জানার প্রত্যাশাও করবেন না), সংগীতের মধ্যে যেটুকু আছে তা ছাড়া আর কিছুই তিনি শুনবেন না এবং বিশ্বাস করবেন না। অতএব, রচয়িতার নাম বা জীবনী না জেনেও তিনি বীটোফেন-এর ঐকতান সংগীতে সবল আবেগ এবং দ্বন্দ্ব, অতৃপ্ত কামনা এবং বিদ্রোহ আবিষ্কার করতে পারবেন, কিন্তু কখনই তাঁর শিল্পকর্ম থেকে এ-কথা সংগ্রহ করতে পারবেন না যে রচয়িতা 'রিপাব্লিকানিজম' সমর্থন করতেন, তিনি অকৃতদার এবং বধির ছিলেন; অথবা সেই সমস্ত অবস্থার কথা ভুলবেন না বা শিল্প-ঐতিহাসিক আলোচনা করতে তার প্রবণতা আসবে। আর তা করলেও সংগীতের উৎকর্ষ তাতে বৃদ্ধি পাবে না।

ব্যাক, মোৎসার্ট এবং হেইড্‌ন্‌ যে সমস্ত দর্শন মানতেন তাদের তুলনামূলক আলোচনা করা খুব প্রশংসনীয় চিত্তাকর্ষক ব্যাপার হতে পারে। অবশ্যই এটা একটা দুঃসাধ্য কাজ এবং এমন কাজ যা যে অনুপাতে কার্যকারণ সম্পর্ক উদ্‌ঘাটন করে সেই অনুপাতেই মিথ্যাযুক্তির দ্বার উন্মুক্ত ক'রে দেয়—এই মূলনীতি একবার স্বীকার করলে আতিশয্যের বিপদ খুবই বেশী। সমসাময়িকতার সামান্য প্রভাবকেই স্বাভাবিক নিয়ম ব'লে সহজে ব্যাখ্যা করা যেতে পারে এবং সংগীতের যে ভাষাকে কোনকালেই অনুবাদ করা সম্ভব নয়, সেই ভাষাকে বিশেষ মতবাদসই

রীতিতে ব্যাখ্যা করা যেতে পারে। যুক্তিপ্রয়োগক্ষমতার উপরেই সব নির্ভর করবে। যে বিরোধাভাস দক্ষ বাকপটুর মুখে সত্য ব'লে মনে হয়, আনাড়ি বক্তার মধ্যে তাই সবচেয়ে অর্থশূন্য শব্দসম্ভার হয়ে দাঁড়ায়।

হেগেলও তাঁর সংগীত বিষয়ক প্রবন্ধ দ্বারা ভুল ধারণা জন্মিয়েছেন, কারণ তিনি সম্পূর্ণ অজ্ঞাতসারেই স্বকল্পিত শিল্প-ইতিহাসের সঙ্গে বিশুদ্ধ শিল্পতত্ত্বকে গুলিয়ে ফেলেছেন এবং সংগীতে এমন কি স্পষ্টার্থকতা আরোপ করেছেন যা আসলে তার নেই। এ বিষয়ে কোন সন্দেহ নেই যে সুরের প্রকৃতি সুরকারের প্রকৃতির সঙ্গে কোন না কোন ভাবে সম্বদ্ধ, কিন্তু শিল্পতত্ত্বের ছাত্রের কাছে ঐ সম্পর্কে কোন অস্তিত্ব নেই। সমস্ত ঘটনাই পরস্পরনির্ভর—এই সাধারণ ধারণাটিকে বিশেষ ক্ষেত্রে প্রয়োগের সময় বাস্তবের ব্যঙ্গে বিকৃত করা যেতে পারে। যে মতবাদ খুব নৈপুণ্যের এবং বাক্‌বিভূতির সঙ্গে প্রচারিত তার বিরুদ্ধে বাধার সৃষ্টি করা এবং ঐতিহাসিক সম্পর্ক নির্ধারণ করা এক কথা এবং 'শৈল্পিক বিচার' আর এক কথা—এ কথা প্রকাশ্যে দৃঢ়ভাবে বলা, আজকাল সৎ সাহসেরই পরিচয়। বস্তুতঃ এই দুটি সমস্ত সন্দেহের অতীত—প্রথমতঃ বিশেষ বিশেষ শিল্পকর্ম এবং সম্প্রদায়ের বিশেষ বিশেষ প্রকাশ-রীতি সাংগীতিক উপাদানের সম্পূর্ণ ভিন্ন ভিন্ন সমাবেশের ফল, দ্বিতীয়তঃ সুর-রচনায়—সেই রচনা ব্যাক-এর অতিনিয়মনিষ্ঠ "ফুগ"ই হ'ক অথবা চোপিন-এর স্বপ্নালু 'নোকটারনে'ই (nocturne) হ'ক—যা যথার্থ আনন্দ দেয় তা হচ্ছে সুন্দর—যা শুধু সাংগীতিক অর্থেই সুন্দর। ক্লাসিক্যালের চেয়েও ক্লাসিক্যালেরই অন্যতম একটি শাখা 'আর্কিটেকটোনিক'-এর সঙ্গে সংগীতে সুন্দর বেশ মিলে যায়।

সুরসঙ্গতির অতিনিয়মনিষ্ঠ মহীয়ানত্বের এবং বিভিন্ন অংশের কৌশলপূর্ণ মিশ্রণের (কোন পৃথক অংশই যেখানে সম্পূর্ণ স্বাধীন এবং স্বয়ংসম্পূর্ণ নয়, কারণ একমাত্র সমগ্র শিল্পকর্মটিই স্বাধীন ও স্বয়ংসম্পূর্ণ) একটা অনির্বচনীয় যাথার্থ্য আছে তবু প্রাচীন ইতালীয় এবং ডাচ সম্প্রদায়ের বিশাল এবং গম্ভীর ধ্বনি-পিরামিডগুলি এবং শ্রদ্ধাস্পদ সেবাস্তিয়ান ব্যাক-এর অতি সূক্ষ্মভাবে পরিমার্জিত ভূগর্ভস্থ লবণ-গৃহ বা রৌপ্য আলোকবর্তিকা সংগীতের সৌন্দর্যরাজ্যের মধ্যে অতি ক্ষুদ্র অংশই অধিকার ক'রে আছে।

শিল্পতত্ত্বের অনেক সম্প্রদায়ই এ কথা মনে করেন যে সংগীত থেকে যে আনন্দ জন্মে সে আনন্দ নিয়মিত ভাবের এবং সঙ্গতির আনন্দ, কিন্তু এগুলি সৌন্দর্যের

আসল ধর্ম নয়—সংগীতের সৌন্দর্যের ত' নয়ই। অত্যন্ত নীরস বিষয়ও সঙ্গতিপূর্ণ হতে পারে। সঙ্গতি বলতে শুধু অনুপাতই বুঝায়, কিন্তু কি সে বস্তু যা সঙ্গতিপূর্ণ ব'লে আমাদের মনকে আকৃষ্ট করে?—এই প্রশ্নের কোন উত্তর দেয় না। অতি শোচনীয় রচনাতেও নীরস এবং অতিসাধারণ অথচ অংশের সুসঙ্গত বণ্টন থাকে, কিন্তু সুরবোধ চায় মৌলিকতাসহ সঙ্গতি।

ওয়েরস্টেড্ট্ (Oerstedt) এই প্লেটো-কৃত মতটিকে এতদূরে নিয়ে গিয়েছিলেন যে বৃত্তকে (বৃত্তই সবচেয়ে সুন্দর) উদাহরণ হিসাবে উল্লেখ করেছিলেন। সম্পূর্ণ গোলাকৃতিক রচনার বীভৎসতা তিনি নিজে কি বুঝতে পারেননি?

প্রয়োজন হিসাবে নয়, সতর্কতা হিসাবেই আমরা এ কথা বলতে পারি যে, সংগীতের সৌন্দর্য সম্পূর্ণ গণিত-নিরপেক্ষ। সৌখীনদের (এঁদের মধ্যে কিছু কিছু ভাবালু গ্রন্থকারও আছেন) সংগীত-রচনায় গণিতের ভূমিকা সম্পর্কে অদ্ভুত একটা অস্পষ্ট ধারণা আছে।

ধ্বনিস্পন্দন, স্বরান্তর, সুরসাম্য এবং সুরবৈষম্য প্রভৃতি ব্যাপার গাণিতিক সূত্রের উপর নির্ভর করে—এটুকুতে সন্তুষ্ট থাকতে না পেরে তাঁরা দৃঢ় বিশ্বাসের সঙ্গেই বলতে চান সংগীতের সৌন্দর্যকেও সংখ্যার হিসাবে পরিণত করা সম্ভব। সুরসঙ্গতির এবং সুরবৈষম্যের আলোচনা তাঁদের কাছে এক শ্রেণীর Cabala—যেন সুরের 'ক্যালকুলাস' শেখানো।

যদিও গণিত সুরের পদার্থগত দিকটিকে জানার ব্যাপারে অপরিহার্য চাবিকাঠি, তবু সম্পূর্ণ রচনাটিতে গণিতের মূল্য নিয়ে বাড়াবাড়ি করা ঠিক হবে না। রচনার মধ্যে কোন গাণিতিক গণনাই—সে ভালই হ'ক আর মন্দই হ'ক, প্রবেশ করে না। উদ্ভাবনী প্রতিভার সৃষ্টি গণিতের অঙ্ক নয়। একতন্ত্রী (monochord) নিয়ে পরীক্ষা-নিরীক্ষা ধ্বনি-স্পন্দনের সাহায্যে উৎপান্ন বিভিন্ন সুররূপ (Figures), স্বরান্তরের গাণিতিক অনুপাত ইত্যাদি সমস্তই শিল্পতত্ত্বের এলাকার বাইরে। শিল্পতত্ত্বের আরম্ভ সেখানেই যেখানে ঐসব প্রাথমিক সম্পর্কসমূহের হিসাব গৌণ হয়ে যায়। সংগীতের প্রাথমিক উপাদানগুলিকেও অদলবদল ক'রে বিন্যাস করার পরিকল্পনাকেই গণিত শুধু নিয়ন্ত্রিত করে এবং অতি সরল সম্বন্ধের মধ্যেই গোপনে কাজ ক'রে থাকে। সংগীতের ধ্যান গণিতের সাহায্য ছাড়াই মনে জন্মগ্রহণ করে। বহুসংখ্যক গণিতজ্ঞ সারাজীবন চেষ্টা ক'রেও মোৎসার্ট-এর সুরসঙ্গতি সমস্ত সৌন্দর্য গণনা করতে সক্ষম হবে কি না এ প্রশ্ন জিজ্ঞাসা ক'রে ওয়েরস্টেড্ট্ কি বুঝাতে

চেয়েছেন তা আমরা বুঝে উঠতে পারলাম না। কি গণনা করা হবে? কি গণনা করা যেতে পারে? পরবর্তী স্বরের তুলনায় পূর্ববর্তী স্বরে কতগুলি স্বরকম্পন আছে তাদের সংখ্যা গণনা অথবা রচনার পর্বের এবং পর্বাঙ্গের আপেক্ষিক দৈর্ঘ্যের গণনা? যে বস্তুটি কতগুলি সুরেলা ধ্বনিকে যথার্থ সংগীতের স্তরে উন্নীত করে এবং বস্তুগত পরীক্ষার উর্ধ্বে তুলে নিয়ে যায়, তা বাহ্যিক চাপমুক্ত,. আত্মিক শক্তি, অতএব অগণনীয় কিছু। সংগীতের সঙ্গে গণিতের সম্পর্ক ততটুকুই কম বা বেশী, যতটুকু সম্পর্ক অন্যান্য শিল্পের সৃষ্টি-প্রক্রিয়ার সঙ্গে। কারণ, গণিতই শেষ পর্যন্ত, চিত্রকরের এবং ভাস্করের হাতকে পরিচালিত করে, গণিতই কবিতার ছন্দ, গণিতই স্থপতির নির্মাণকার্যকে এবং নৃত্যের ভঙ্গিমাকে নিয়ন্ত্রিত ক'রে থাকে। যদিও প্রত্যেক নিখুঁত জ্ঞানে গণিতের একটা স্থান থাকবেই তবু শিল্পতত্ত্ববিজ্ঞানের রক্ষণশীল কয়েকজন সুরকার যেমন করেছেন, তেমনি আমরা গণিতে সৃজনশীল শক্তির আরোপ করব না। গণিতের এবং আবেগের অবস্থা অনুরূপ, উভয়েরই সমস্ত শিল্পে স্থান আছে। কিন্তু সংগীতে এদের উপর যতখানি জোর দেওয়া হয়, অন্য শিল্পে ততখানি জোর দেওয়া হয় না।

ভাষা এবং সংগীত এই দুয়েব মধ্যে প্রায়ই সাদৃশ্য কল্পনা করা হয়েছে এবং যে নিয়ম ভাষার ক্ষেত্রেই শুধু প্রযোজ্য, সংগীতের জন্য সেই নিয়ম করার চেষ্টা হয়েছে। সংগীত ও ভাষার সম্পর্ককে আমরা শারীরিক অবস্থার ঐক্যের উপরেই স্থাপন করি অথবা উভয়ের সামান্য ধর্মের বৈশিষ্ট্যের উপর অর্থাৎ মানবস্বরের সাহায্যে আবেগ ও চিন্তা প্রকাশ করার উপর স্থাপনা করি, এই সম্পর্ক বহু পুরাতন। বাস্তবিকই এই সাদৃশ্য কল্পনা এত স্পষ্ট যে এই সম্বন্ধে অধিক আলোচনা নিষ্প্রয়োজন। এ কথা আমরা এখনই স্বীকার করছি যে যেখানেই সংগীত মানসিক অবস্থার আত্মনিষ্ঠ প্রকাশ সেখানেই ভাষার নিয়ম কিছু পরিমাণে সংগীতে প্রযোজ্য। আবেগের উচ্ছ্বাসে কণ্ঠস্বর চ'ড়ে যায়, অনুনয়ে বা শান্ত করার সময়ে স্বর নেমে আসে, মহাশক্তিমান বাক্যগুলি ধীরে ধীরে উচ্চারিত হয়, অপ্রয়োজনীয় বাক্য দ্রুতলয়ে উচ্চারিত হয়—এই সব এবং অনুরূপ ব্যাপার, সুরকার এবং বিশেষতঃ গীতিনাট্যের নাট্যকার সর্বদাই মনে রাখবেন। অবশ্য লোকে এইটুকু সাদৃশ্য-কল্পনায় সন্তুষ্ট হতে পারেনি।

সংগীতকে এক প্রকার ভাষা ব'লে ধারণা ক'রে (অপেক্ষাকৃত অনির্দিষ্ট এবং শ্রেষ্ঠ ভাষা) তাঁরা সঙ্গে সঙ্গে ভাষার ধর্ম থেকে সংগীতের শৈল্পিক সূত্র আবিষ্কার

করবার চেষ্টা করেছেন। সংগীতের প্রত্যেকটি ধর্ম এবং ফলশ্রুতি ভাষার মধ্যে আছে এই কথা মনে করা হয়েছে। আমাদের মত এই যে, বিশেষ কোন শিল্পের প্রকৃতি সম্বন্ধে যেখানে প্রশ্ন সেখানে সমজাতীয় পদার্থ থেকে ঐ শিল্পটি কি কি বিষয়ে পৃথক তার হিসাব সাদৃশ্যের হিসাবের চেয়ে বেশী গুরুত্বপূর্ণ। শৈল্পিক গবেষণা—যেখানে কোন লোভনীয় উপমা এসে সংগীতধর্মটিকে আচ্ছন্ন করে না—সেই একটি বিন্দুর দিকেই দৃঢ়ভাবে এগিয়ে যাবে যে বিন্দুতে কথা ও সুর অনমনীয় প্রতিস্পর্ধিতায় পৃথক হয়ে যায়। এই বিন্দুর ঐ পাশেই আমরা সংগীত-বিষয়ক খাঁটি প্রয়োজনীয় তথ্য আবিষ্কার করার আশা করতে পারি। মৌলিক পার্থক্য এই—ভাষাতে ধ্বনি নিছক একটি সংকেত বা চিহ্ন অর্থাৎ মাধ্যম থেকে সম্পূর্ণ স্বতন্ত্র কোন কিছু প্রকাশ করার একটা উপায়মাত্র, অন্য পক্ষে সংগীতে ধ্বনি হচ্ছে লক্ষ্য অর্থাৎ পরম এবং শেষ উদ্দেশ্য। সংগীতের ক্ষেত্রে সংগীতের অন্তর্নিহিত সৌন্দর্য এবং ভাষার ক্ষেত্রে প্রকাশের মাধ্যমস্বরূপ ধ্বনির উপরে ভাবের পূর্ণ আধিপত্য—এই দুটি এত স্বতন্ত্র যে, এই দুই উপাদানের মিলন ন্যায়তঃ অসম্ভব। সুতরাং ভাষার এবং সংগীতের ভাবকেন্দ্র পৃথক পৃথক বিন্দুতে অবস্থিত এবং তাকে কেন্দ্র ক'রেই প্রত্যেকের বৈশিষ্ট্য দানা বেঁধে উঠেছে। সংগীতের বিশেষ বিশেষ নিয়মগুলি নিহিত থাকবে সৌন্দর্যের স্বাধীন রূপের মধ্যে, আর ভাষার নিয়ম গ'ড়ে উঠবে ভাবপ্রকাশের মাধ্যম রূপে ভাষার বিশুদ্ধ প্রয়োগকে কেন্দ্র ক'রে।

সবচেয়ে ক্ষতিকর এবং অস্পষ্ট ধারণার উৎপত্তি হয়েছে সংগীতকে ভাষার প্রকারবিশেষ ব'লে প্রমাণ করার চেষ্টায়। প্রত্যেক দিনই আমরা তার ফল হাতেনাতে দেখতে পাচ্ছি; বিশেষতঃ দুর্বলশক্তি রচয়িতারা অন্তর্নিহিত সংগীত-সৌন্দর্যের আদর্শকে মিথ্যা এবং ইন্দ্রিয়লভ্য ব'লে নিন্দা ক'রে থাকেন; কারণ, তা তাঁদের সাধ্যাতীত এবং তার পরিবর্তে তাঁরা সংগীতের বিশিষ্ট তাৎপর্য নিয়ে বড় বড় কথা ব'লে থাকেন, বড়াই করেন। রিচার্ড ভাগনের-এর অপেরা ছাড়াও অতিলঘু যন্ত্রসংগীতের মধ্যেও আমরা অসংলগ্ন সুরতরঙ্গ, আবৃত্তিযোগ্য অংশ প্রভৃতি দেখতে পাই এবং তারা সুরপ্রবাহকে ব্যাহত করে এবং শ্রোতাদের চমকিত ক'রে গভীর অর্থদ্যোতনার ভাণ করে কিন্তু আসলে তারা সৌন্দর্যের অভাবই সূচিত করে। আধুনিক সংগীতে অদ্ভুত অদ্ভুত নতুন সংযোজনাকে প্রাধান্য দেওয়ার জন্য, স্পষ্ট সুরবৈপরীত্যের প্রাচুর্য দেখানোর জন্য প্রধান ছন্দকে বার বার ব্যাহত করা হয় এবং এই সব সংগীতের প্রশংসা করা হয় এই ব'লে যে এতে সংগীতের

সংকীর্ণ গণ্ডি অতিক্রম করার চেষ্টা করা হয়েছে তথা সংগীতকে ভাষার মর্যাদায় উন্নীত করা হয়েছে। এরূপ প্রশংসাকে আমরা সর্বদাই ব্যর্থক মনে ক'রে এসেছি। সংগীতের গণ্ডি কখনই সংকীর্ণ নয় কিন্তু ঐ গণ্ডি সুনির্ধারিত। সংগীতকে কখনই ভাষার স্তরে উন্নীত করা যাবে না। সংগীতের দিক থেকে বললে বলা যায়—"অবনত" কথাটিই এখানে সুপ্রযুক্ত হবে। কারণ সংগীত যদি আদৌ ভাষা হয় তবে ভাষার একেবারে অতিশয় মাত্রাই হবে।

যখন তীব্র আবেগের মুহূর্তে আমাদের গায়করা এমন ক'রে কথাগুলি বলেন যেন তাঁরা কথা বলছেন এবং মনে করেন যে ঐভাবে তাঁরা উচ্চাঙ্গের সাংগীতিক প্রকাশ দেখাচ্ছেন, তখন তাঁরা এই কথাটা সর্বদাই ভুলে যান। এ কথা তাঁদের মনে হয় না যে সংগীত থেকে ভাষায় স'রে আসা সর্বদাই নেমে আসা, যেহেতু স্বাভাবিক কথার সবচেয়ে উঁচু পর্দা, সংগীতের নীচু স্বরের চেয়ে বেশী খাদের স্বর, যদিও উভয়েই একই বাগ্‌যন্ত্র থেকে উৎপন্ন।

অতীতে রমো বা রুসো-র মতো এবং বর্তমানকালে রিচার্ড ভাগ্‌নের-এর শিষ্যদের মতো আজও যে-সমস্ত মতবাদ সংগীতের উপরে ভাষার গঠনগত এবং ক্রমবিকাশগত সূত্র আরোপ করতে চেষ্টা করে তাদের বাস্তব প্রভাব খুবই ক্ষতিকর। এই চেষ্টার ফলে সংগীতের প্রাণ নষ্ট হয়ে যায়, রূপের স্বকীয় সৌন্দর্য 'অর্থ'-সন্ধানের দ্বারা বিনষ্ট হয়। অতএব সংগীত-শিল্পতত্ত্বের অন্যতম প্রধান দায়িত্ব হবে অমোঘ যুক্তিপ্রয়োগ ক'রে সংগীত এবং ভাষার মৌলিক পার্থক্য প্রমাণ করা এবং সংগীতের সঙ্গে ভাষার সাদৃশ্য কল্পনা করা সম্পূর্ণ অবান্তর এই সিদ্ধান্ত থেকে একটুও সরে-না-যাওয়া।

চতুর্থ অধ্যায়

সংগীতের ফলশ্রুতি

যদিও আমাদের মতে সংগীতশিল্পশাস্ত্রের প্রধান এবং মৌলিক কর্তব্য হচ্ছে আবেগের প্রাধান্যকে সৌন্দর্যের ন্যায়সঙ্গত প্রাধান্যের অধীনস্থ ক'রে দেওয়া—কারণ যে বিশুদ্ধ ধ্যানের ইন্দ্রিয় থেকে এবং যার জন্য যথার্থ সুন্দরের জন্ম হয়, সে আমাদের অনুভববৃত্তি নয়, কল্পনাবৃত্তি—তবু আবেগ আমাদের সাংগীতিক জীবনে যে লক্ষণীয় এবং গুরুত্বপূর্ণ ভূমিকা গ্রহণ করে শুধু আবেগকে সৌন্দর্যের অধীন ব'লে ঘোষণা করলেই সেই সমস্যার সমাধান হবে না।

শৈল্পিক বিশ্লেষণকে যত কঠোর সংযমের সঙ্গে আমরা শুধু শিল্পকর্মের সীমার মধ্যেই আবদ্ধ ক'রে রাখি না কেন, একথা সর্বদাই আমাদের মনে রাখতে হবে যে শিল্পকর্মটি দুটি জীবন্ত পক্ষের সংযোগসেতু—এই দুটি পক্ষ—যেখান থেকে আসছে এবং যেখানে যাচ্ছে, অন্য ভাষায়, রচয়িতার এবং সেই শ্রোতার মধ্যে—যে শ্রোতার মনে কল্পনার ক্রিয়া কখনই ততখানি বিশুদ্ধ এবং নিখাদ নয় যতখানি বিশুদ্ধ ও অবিমিশ্র পাওয়া যায় সম্পন্ন শিল্পকর্মের মধ্যে—সংযোগসেতু। শ্রোতাদের কল্পনা অনুভূতি এবং সংবেদনার সঙ্গে ঘনিষ্ঠভাবে যুক্ত। অতএব সংগীতকর্মের আগে এবং পরে প্রথমতঃ রচয়িতার মধ্যে, পরে শ্রোতার মধ্যে আবেগের বেশ গুরুত্ব আছে এবং এ কথা অস্বীকার করার সাহস আমাদের নেই।

প্রথমতঃ, রচয়িতার কথাই ধরা যাক। রচনাকালে তিনি এমন একটা আবেগোদ্দীপিত মানসিক অবস্থায় থাকেন, যে অবস্থা না থাকলে কল্পনাকূপের তলদেশ থেকে সৌন্দর্যকে তুলে আনা যায় না। এই উদ্দীপিত মানসিক অবস্থা রচয়িতার মর্জি অনুসারে, কমবেশি আকৃতি নিয়ে রূপলাভ করে, কখন ঢেউয়ের মতো উঁচুতে ওঠে, কখনও লহরী হয়ে মিলিয়ে যায় কিন্তু কোনো আবেগ—আবর্ত সৃষ্টি ক'রে শৈল্পিক উদ্ভাবনার শক্তিকে নষ্ট ক'রে দেয় না। ঐ শান্ত ধ্যান উদ্দীপনার মতোই অপরিহার্য। শিল্পসৃষ্টির এই নিয়মের কথা সকলেই জানেন। রচয়িতার সৃজনী ক্রিয়ার প্রসঙ্গেই এ কথা মনে রাখতে হবে যে এই ক্রিয়া আসলে সাংগীতিক উপাদানগুলিকে গোছানো এবং সাজানো। সংগীতের মুখ্য উপাদান ব'লে যে আবেগকে মিথ্যা খ্যাতি দেওয়া হয়েছে তার আধিপত্য, রচনাকার্যকে নিয়ন্ত্রিত করার ব্যাপারে এবং রচনা ব্যাপারকে প্রেরণাত্মক সৃষ্টি মনে করার ব্যাপারে

সবচেয়ে নগণ্য। একটা রচনাকে—যে রচনা প্রথমে রচয়িতার মস্তিষ্কে কয়েকটি রেখারূপে ভাসমান ছিল—ধীরে ধীরে একটি স্পষ্ট ও সুনির্দিষ্ট আকারে গ'ড়ে তোলা, অথবা ঐকতান সংগীতের বহুরূপী আকারে গ'ড়ে তোলা—এমন এক শান্ত এবং সূক্ষ্ম চিন্তার কাজ যা যাঁর সেই অভিজ্ঞতা নেই তিনি কিছুতেই ধারণা করতে পারবেন না। শুধু fugato বা contrapuntal অংশই নয় অতি সাবলীল গতি ronds এবং অতি সুরেলা air এবং এর জন্যও চাই—আমাদের ভাষায় যাকে যথার্থই বলা হয়েছে—অতি সূক্ষ্ম উপাদানের বিস্তার (elaboration) রচয়িতার কাজ গঠনাত্মক শিল্পের জগতে, ভাস্করের সঙ্গেই তাঁর বেশি সাদৃশ্য। তাঁর মতোই সুররচয়িতা উপাদান-বহির্ভূত কোনো কিছু নিয়ে নিজের হাত বাঁধতে দেবেন না, কারণ তাঁরও উদ্দেশ্য (সাংগীতিক) আদর্শকে বাস্তব অস্তিত্ব দেওয়া এবং তাকে বিশুদ্ধরূপে ঢালাই করা।

রোজেনক্রান্‌ৎস এই ঘটনাটিকে উপেক্ষা করতে পারেন, কারণ তিনি দেখেছেন, মেয়েরা স্বভাবতঃ আবেগপ্রবণ হওয়া সত্ত্বেও সুরস্রষ্টা হিসাবে কোনো প্রতিষ্ঠা লাভ করতে পারেননি। মেয়েরা কেন মানসিক সৃষ্টিতে প্রতিষ্ঠা পায় না তার সাধারণ হেতুর কথা ছেড়ে দিলেও আসল কারণটি হচ্ছে, সংগীতের সাংগঠনিক উপাদানটি, যা ভাস্কর্যের এবং স্থাপত্যের মতো—অবশ্য ভিন্ন রীতিতে, ব্যক্তিগত আবেগ থেকে নিজেদের মুক্ত রাখার দায়িত্ব আমাদের উপর চাপিয়ে দেয়। সংগীতরচনা যদি অনুভূতির তীব্রতা এবং স্পষ্টতার উপরেই নির্ভর করত তাহলে সাহিত্যে এবং চিত্রশিল্পে বহু নারীশিল্পীর সদ্ভাবের তুলনায় সংগীত রচয়িতাদের মধ্যে নারীশিল্পীর অভাব কেন তার কারণ নির্দেশ করা কঠিন কাজ হ'ত। অনুভূতি নয়, বিশেষভাবে সাংগীতিক এবং শিক্ষাভ্যাস-শীলিত সংস্কার থেকেই সংগীত রচনা হয়ে থাকে। সুতরাং এফ. এল. গুবার্ট যখন গম্ভীরভাবে বলেন—ড্যানিৎস-এর masterly audantes, তাঁর কোমল হৃদয়েরই স্বাভাবিক সৃষ্টি অথবা ক্রিশ্চিয়ান রোলে যখন জোরের সঙ্গে বলেন—অনুরাগকোমল এবং নম্রস্বভাব হ'লেই আমরা ধীর লয়গুলিকে মহান সৃষ্টিতে পরিণত করতে পারি, তখন আমাদের মনে কৌতুক না জেগে পারে না।

এ পর্যন্ত অনুভূতির উত্তাপ ছাড়া মহান এবং সুন্দর কিছু সৃষ্ট হতে পারেনি। এ বিষয়েই কোনো সন্দেহ নেই যে সুরস্রষ্টার মধ্যে অনুভববৃত্তিটি খুবই প্রবল; কবির মধ্যেও বটে, কিন্তু সুরকারের পক্ষে অনুভববৃত্তি সৃষ্টির হেতু নয়। প্রবল

এবং নির্দিষ্ট একটি শোকে তাঁর মন পূর্ণ হতে পারে এবং অনেক কাজে প্রেরণাও যোগাতে পারে কিন্তু তা কখনও সংগীতের বিষয়বস্তু হতে পারে না; কারণ নির্দিষ্ট অনুভূতিকে উপস্থাপিত করার শক্তি এবং উদ্দেশ্য সংগীতের নেই।

শুধু আবেগ নয়, বলা যেতে পারে, অন্তরে প্রতিভাত একটা সুরমূর্তিই যথার্থ সুরস্রষ্টাকে সৃষ্টির প্রেরণা দেয়।

আমরা দেখাতে চেষ্টা করেছি যে সংগীত-রচনা স্বভাবতঃ নির্মাণাত্মক এবং নির্মাণাত্মক ব'লেই বিশুদ্ধভাবে বাস্তব। সুরকার স্বয়ং সুন্দর কিছু সৃষ্টি করেন এবং ধ্বনির অফুরন্ত বৌদ্ধিক ভাবানুষঙ্গ, সৃষ্টি-প্রক্রিয়ার রীতির মধ্যে তাঁর আত্মাকে প্রতিফলিত করতে সমর্থ করে। প্রত্যেকটি সুরের ব্যক্তিগত বৈশিষ্ট্য থাকায়; সুরকারের ভাবালুতা, শক্তিমত্তা, প্রফুল্লতা প্রভৃতি প্রধান প্রধান বৈশিষ্ট্য, বিশেষ পর্দা, ছন্দ এবং স্বর পরিবর্তনের উপর সুরকারের দেওয়া বিশেষ ঝোঁকের ভিতর উপস্থাপ্য সাধারণ বিষয়ে খুঁজে পাওয়া যেতে পারে, কিন্তু রচনার অঙ্গীভূত হওয়ার থেকে সংগীতের সঙ্গে সঙ্গে, তাদের আকর্ষণ শুধু সংগীতের উপাদান রূপেই—রচনার বৈশিষ্ট্য হিসাবেই, সুরকারের বৈশিষ্ট্য হিসাবে নয়। ভাবালু বা ললিত, বা উদাত্ত রচয়িতা যা সৃষ্টি করেন শেষ পর্যন্ত তা সংগীত—একটি বাস্তব রূপকল্প। তাঁদের রচনার মধ্যে বিলক্ষণ পার্থক্য থাকবেই এবং প্রত্যেক রচনায় রচয়িতার ব্যক্তিত্ব প্রতিফলিত হবেই কিন্তু বিনা ব্যতিক্রমে, সমস্ত রচনাই সৃষ্ট হয়েছিল স্বতন্ত্র এবং সম্পূর্ণ সংগীতসৌন্দর্যের রূপ হিসাবেই।

রচয়িতার মনের আবেগ, ব্যক্তিগত মানসিক অবস্থা, শ্রোতার মনে অনুরূপ আবেগ জাগায় না। সংগীতের আবেগ জাগানোর ক্ষমতা আছে এ কথা মেনে নেওয়ার দ্বারা আমরা এই কথাই পরোক্ষভাবে স্বীকার করি যে সংগীতের আবেগ জাগানোর ক্ষমতার কারণ সংগীতবস্তুর মধ্যেই নিহিত, কারণ সৌন্দর্যের মধ্যে যে বাস্তব উপাদান থাকে সেই উপাদানেরই অনিবার্য আকর্ষণক্ষমতা রয়েছে। এই বাস্তব উপাদানই রচনার বিশুদ্ধ সাংগীতিক উপকরণ। কোনো সংগীতবস্তুর মধ্যে বিষাদের বা উদাত্ত সুর আছে এ কথা বলা খুবই ঠিক, কিন্তু এ কথা বলা ঠিক নয় যে তা রচয়িতার বিষাদ বা মহান অনুভব ব্যক্ত করে। ঐ যুগের সামাজিক বা রাজনৈতিক ঘটনার সঙ্গে রচনার প্রকৃতির সম্পর্ক আরো অপ্রাসঙ্গিক। বিষয়বস্তুর সাংগীতিক প্রকাশ সাংগীতিক উপাদানেরই বিশেষ নির্বাচনের পরিণামরূপে দেখা দিয়ে থাকে। এই নির্বাচন যে সমসাময়িক

ইতিহাসের ঘটনার বা মনস্তাত্ত্বিক কারণের ফলে ঘটে, তা ঐ বিশেষ শিল্পকর্ম থেকেই (রচয়িতার জন্মস্থান বা তারিখ দিয়ে নয়) প্রমাণ করতে হবে। এমন কি সংযোগ যেখানে স্থাপিত হয় সেখানেও ব্যাপারটি যত চিত্তাকর্ষকই হ'ক না কেন আসলে ব্যাপারটিকে জীবনচরিতের বা ইতিহাসের অন্তর্গত ব'লেই মনে করতে হবে। শৈল্পিক বিচার শিল্পবহির্ভূত অন্য কোনো কিছুর বিচার করবে না।

যদিও এ সুনিশ্চিত যে রচয়িতার ব্যক্তিত্ব তার সৃষ্টিতে সাংকেতিক অভিব্যক্তি লাভ করবেই, তবু প্রশ্নটির ব্যক্তিকোটিক অংশের দিক থেকে, যে সিদ্ধান্তের খাঁটি ব্যাখ্যা পাওয়া যাবে শিল্পকর্মের বস্তু প্রকৃতিরই মধ্যে, তেমন সিদ্ধান্ত করলে মহা ভুলই করা হবে। এই সব ধারণার অন্যতম হল—রীতি (স্টাইল)। সংগীতে রীতিকে আমরা বিশুদ্ধ সাংগীতিক অর্থেই বুঝতে চাই। রীতি বলতে বুঝতে চাই— সংগীতের আঙ্গিকের দিকটির উপরে পূর্ণ অধিকার যে দিকটি সৃজনী বুদ্ধির অভিব্যক্তির ভিতর দিয়ে সুষমার আকার ধারণ করে।

কোনো বিশেষ ভাবকে রূপ দেওয়ার পথে যা-কিছু তুচ্ছ, অনর্থক এবং অনুচিত সেই সমস্তকে পরিহার ক'রে এবং প্রত্যেকটি আঙ্গিককে সমগ্রের সঙ্গে শৈল্পিক সুষমায় অন্বিত ক'রে শিল্পী 'সুন্দর রীতি' দেখিয়ে থাকেন। ভাইশ্চর-এর সঙ্গে (এইস্থেটিক ৫২৭) সংগীতেও, 'রীতি' (স্টাইল) শব্দটিকে আমরা 'পরাকাষ্ঠা' অর্থেই ব্যবহার করব এবং ঐতিহাসিক এবং বিশেষ অর্থ উপেক্ষা ক'রে, 'চরিত্র' শব্দটিকে যেমন ব্যক্তিমানুষের ক্ষেত্রে প্রয়োগ করি, রীতি শব্দটিকে সুরস্রষ্টার ক্ষেত্রে প্রয়োগ করব।

সংগীতসৌন্দর্যের স্থাপত্যধর্মিতার দিকটি, রীতির প্রশ্নের দ্বারা খুব স্পষ্ট হয়ে উঠবে। রীতির সুর, নিছক পরিমাণ—সূত্রের চেয়ে স্বভাবতঃ সূক্ষ্মতর ব'লে, একটি বিষম সুর, স্বরূপে তা যত নিখুঁতই হ'ক না কেন, রীতিটিকে দোষ দুষ্ট ক'রে তুলবে। স্থাপত্যে যেমন কোন এরাবেস্ককে আমরা বেমানান বলি, তেমনি সংগীতেও মূল ভাবের ঐক্যের পরিপন্থী সুরকে আমরা কুরীতি ব'লেই নিন্দা করব। অবশ্য 'ঐক্য' কথাটিকে ব্যাপকতর এবং উচ্চতর অর্থেই গ্রহণ করতে হবে, কারণ ঐক্যের মধ্যে বৈপরীত্য, কাহিনী এবং অন্যান্য ব্যতিক্রম থাকতে পারে। যে পরিমাণে সংগীত রচয়িতার ব্যক্তিগত মেজাজের চিহ্ন বহন করতে পারে তা প্রধানতঃ বাস্তব এবং সাংগঠনিক প্রক্রিয়া দ্বারা সুনির্ধারিত।

যে ক্রিয়াতে ধ্বনির মধ্যে আবেগের প্রত্যক্ষ প্রবাহ ঘটতে পারে সে ক্রিয়াটি

ঠিক সংগীতের উদ্ভাবন নয়, পুনরুপস্থাপন। দার্শনিক দৃষ্টিভঙ্গী থেকে দেখলে সুররচনা হচ্ছে সুর পরিবেশন নিরপেক্ষভাবেই সুসম্পাদিত একটি শিল্পকর্ম—এ কথা মানি ব'লে নিশ্চয়ই আমরা সংগীতকে রচনা এবং পরিবেশন বা পুনরুপস্থাপনা এই দুই ভাগে ভাগ করতে কুণ্ঠিত হব না। (আমাদের শিল্পের অন্যতম তাৎপর্যপূর্ণ শ্রেণী বিভাগ), বিশেষ ক'রে যখন তা কোনো কোনো ঘটনাকে ব্যাখ্যা করতে সাহায্য করে।

বিশেষতঃ এর মূল্য বুঝা যায়, সংগীতে যে ব্যক্তিগত ভাব জাগায় তার হেতু সন্ধানের পর। যিনি সুর বাজান (প্লেয়ার) তাঁর এই সুবিধা থাকে যে তিনি বাজানোর সময় যে ভাবাবেগে উদ্দীপিত থাকেন সেই ভাবটিকে যন্ত্রের মাধ্যমে প্রত্যক্ষভাবে ব্যক্ত করতে পারেন এবং তাঁর বাজনার মধ্যে আবেগের উদ্দীপনা ঐকান্তিক আকাঙ্ক্ষা, শক্তির উদ্দামতা এবং আনন্দ সঞ্চারিত করতে পারেন। হাতের আঙুলগুলো যখন তারগুলি স্পর্শ করে, হাত যখন বেহালার ছড় টানে অথবা সুরে বাগযন্ত্র যখন স্পন্দিত হতে থাকে তখন ভিতরকার স্পন্দনকে প্রত্যক্ষ-ভাবে সঞ্চার করবার জন্য এই নিছক শারীরিক উদ্দীপনা, সুর-উপস্থাপককে তাঁর অন্তরতম আবেগকে ব্যক্ত করার সুযোগ দেয়। তাঁর এই ব্যক্তিগত প্রতিক্রিয়া, তার সংগীতের মধ্যে প্রত্যক্ষভাবে কথা ব'লে ওঠে, শুধু নীরব স্মারক হয়েই থাকে না। সুরস্রষ্টার কাজ ধীরলয় এবং সবিরাম, অন্যপক্ষে সুর উপস্থাপকের কাজ এক অবিরাম উড্ডয়ন। সুরস্রষ্টার সৃষ্টি যুগের জন্য, গায়কের বা উপস্থাপকের মুহূর্তের সফলতার জন্য। সুরস্রষ্টা সংগীতকে নির্মাণ করেন, কিন্তু আমরা উপভোগ করি সুরের উপস্থাপনা। এই ভাবে উপস্থাপনা ব্যাপারেই সংগীতের আবেগগত ধর্ম ব্যক্ত হয়ে থাকে এবং ঐ ব্যাপারটিই রহস্যময় উৎস থেকে বৈদ্যুতিক স্ফুলিঙ্গ আকর্ষণ করে এবং শ্রোতার হৃদয়ে তা সঞ্চারিত ক'রে দেয়। অবশ্য সুর-পরিবেশক রচনার মধ্যে যেটুকু আছে শুধু সেইটুই উপস্থাপিত করতে পারেন এবং তাঁর কাছে সুরের নিভুঁল উপস্থাপনা ছাড়া আর কিছুই দাবি করার নেই। তাঁর একমাত্র কাজ সুরকারের আত্মাটিকে প্রকাশ করা—এ কথা সত্য বটে, কিন্তু এও সত্য যে পুনরুপস্থাপন ব্যাপারে পরিবেশকের আত্মাটিই বেশি ক'রে ব্যক্ত হয়। কই সংগীত, কিন্তু পরিবেশনের প্রাণবত্তার মাত্রা অনুসারে কখনও ক্লান্তিদায়ক, কখনও বা মনোমুগ্ধকর হয়। এ যেন একই ব্যক্তিকে আমরা দেখছি, কখনও নিন্দমত্ত অবস্থায়, কখনও দৈনন্দিন জীবনের নিস্পৃহ ভাবের অবস্থায়। এমনও

হতে পারে যে অতি সুন্দর সংগীত আমাদের প্রাণে কোনো সাড়া জাগাতে পারল না, অথচ অতি সামান্য এক গায়ক, তার গানে তনুমন ঢেলে দিয়ে আমাদের মন কেড়ে নিলেন।

যেখানে উৎপত্তি ও উপস্থাপনা এক হয়ে যায় সেখানেই সংগীত কোনো মানসিক অবস্থা অতিপ্রত্যক্ষভাবে অভিব্যক্ত হয়। এই ব্যাপার ঘটে অপ্রস্তুত পরিবেশনের কালে। পরিবেশক যেখানে শিল্পের নিয়মকানুন না মেনে অগ্রসর হন এবং প্রধানতঃ ব্যক্তিগত প্রবণতা দ্বারা চালিত হন, সেখানে তিনি স্বরগ্রাম থেকে যে রূপ সৃষ্টি করেন, তা প্রায় ভাষার মতোই স্পষ্ট হয়ে উঠে। যিনিই এরূপ বেত্তান্তরস্পর্শশূন্য হয়ে পরাকাষ্ঠা বাক্‌স্বাধীনতা—তার অন্তরাত্মার স্বতঃস্ফূর্ত প্রকাশই উপভোগ করেছেন, তিনি বিনা ব্যাখ্যায় এ বুঝতে পারবেন, কেমন ক'রে প্রেম, ঈর্ষা, আনন্দ, দুঃখ, গোপন অন্তর্দেশে নিহিত থেকে উচ্ছ্বসিত হয়ে উঠে, আত্মপ্রতিষ্ঠার বিজয়োৎসব করে, নিজেদের কাহিনী নিজেরা গাইতে থাকে, নিজেদের সংগ্রাম নিজেরা করে, যে পর্যন্ত না তাদের প্রভু তাদের প্রত্যাহার ক'রে নেয় এবং শান্ত হলেও অশান্তিদায়ক হয়ে থাকে।

পরিবেশক যখন তার অবেগকে প্রকাশ করেন, তখন যা পরিবেশন করা হয় তার রূপটি শ্রোতার মধ্যে সঞ্চার করা হয়। এবার অন্য দিকটি দেখা যাক।

আমরা হামেশাই দেখি শ্রোতা সংগীত শুনে গভীরভাবে মুগ্ধ হয়েছে, আনন্দে বা দুঃখে অভিভূত হয়েছে, এবং তার সমগ্র সত্তা, বিশুদ্ধ শৈল্পিক আনন্দের বহু ঊর্ধ্বে উত্থিত হয়েছে, কখনও উচ্ছ্বসিত, কখনও গভীরভাবে বিষণ্ণ। এরূপ ক্রিয়াফলের অস্তিত্ব অনস্বীকার্য, অতিবাস্তব এবং যথার্থ ; অনেক সময় অতিমাত্রায়ই দেখা যায়। এই ফলশ্রুতি এত সুবিদিত যে এর বেশি আলোচনা করার কোনো আবশ্যকতা নাই।

এখানে দুটি প্রশ্ন জেগেছে : সংগীত কর্তৃক উদ্দীপিত এই আবেগের বিলক্ষণ প্রকৃতি অন্যান্য আবেগ থেকে কোনো বিষয়ে ভিন্ন এবং কি পরিমাণে এই ব্যাপারটি শৈল্পিক ?

যদিও সমস্ত শিল্পের অনুভবের উপর ক্রিয়া করার ক্ষমতা আছে, তবু যে-ভাবে সংগীত এই ক্রিয়া করে তা নিঃসন্দেহে, শুধু সংগীতেরই বৈশিষ্ট্য ; অন্য যে কোনো শিল্পকর্মের চেয়ে সংগীত আমাদের অনুভব-বৃত্তির উপর অধিকতর তীব্রতার এবং দ্রুততার সঙ্গে কাজ করে। কয়েকটি স্বর এমন এক মনোভাব জাগিয়ে দিতে

পারে যা জাগাতে কোনো কবিতায় হয়ত দীর্ঘ বিবৃতি লাগবে। কোনো চিত্রের দীর্ঘ ধ্যান আবশ্যক হবে—যদিও ঐ সব শিল্প এই ব'লে গর্ব প্রকাশ ক'রে থাকে যে সংগীতের চেয়ে তাদের সুখ-দুঃখ-উদ্দীপক ভাবের উপর অধিকার অনেক বেশি। ধ্বনির ক্রিয়া কেবলমাত্র অধিকতর আকস্মিকই নয়, অধিকতর শক্তিমান এবং প্রত্যক্ষ। অন্যান্য শিল্প ধীরে ধীরে আমাদের উপর অধিকার বিস্তার করে আর সংগীত অতর্কিতেই তা করে—এই ব্যাপারটি অর্থাৎ অনুভূতির উপর এর বিলক্ষণ আধিপত্য তখনই অতি স্পষ্টাকারে উপলব্ধি করা যায় যখন আমরা অস্বাভাবিক উত্তেজনায় বা নির্বেদের অবস্থায় থাকি।

যে মানসিক অবস্থায় চিত্র এবং কাব্য, মূর্তি এবং স্থাপত্য-সৌন্দর্য আমাদের মনে কোনো সাড়াই জাগাতে পারে না, সেই অবস্থায় সংগীত আমাদের মন কেড়ে নিতে পারে বরং অন্য সময়ের চেয়ে বেশিই পারে।

দুঃখের উত্তেজনার অবস্থায় গান শুনতে বা গান করতে যদি কেউ বাধ্য হয়, গান তার কাছে ক্ষতের উপর ভিনিগার ছড়িয়ে দেওয়ার মতো মনে হবে। ঐ অবস্থায় আর কোনো শিল্প এত তাড়াতাড়ি ক্রিয়া করতে পারবে না। গানের রূপ এবং প্রকৃতি স্বাতন্ত্র্য হারিয়ে ফেলে—হ'ক না কেন তা বিষাদময় (adagio) অথবা আনন্দোজ্জ্বল 'ওয়ালৎস' (Walts), ঐ ধ্বনিরাজি থেকে আমরা নিজেদের ছাড়িয়ে নিতে পারিনে। আমরা রচনার বৈশিষ্ট্য সম্বন্ধে সচেতন না হয়েও শুধু ধ্বনি, শুধু সুর তার অনির্বচনীয় এবং দানবীয় শক্তিতে আমাদের শরীরের শিরায় উপশিরায় যে শিহরণ সঞ্চার ক'রে দেয় তার আকর্ষণে ধরা দিয়ে থাকি।

গ্যেটে যখন বৃদ্ধ বয়সে নতুন ক'রে প্রেমাবেগ অনুভব করেছিলেন, তখন তার মনে অভূতপূর্ব এক সংগীত-রসিকতার জোয়ার এসেছিল। মেরিয়েনবাদের (১৮২৩) সেই উল্লেখযোগ্য দিনগুলির সম্বন্ধে ৎসেলটার-এর (Zelter) কাছে লিখিত এক পত্রে তিনি লিখেছেন—"আমার মনের উপর সংগীতের এখন কি প্রচণ্ড প্রভাব! মাইলডারের কণ্ঠ, ৎশিমানাস্কার সুরৈশ্বর্য—বিশেষতঃ জগেরকোর ব্যাণ্ডের বাজনা, বন্ধুকে সম্ভাষণ করতে গিয়ে বদ্ধমুষ্টি যে ভাবে খুলে যায়, সেইভাবে আমার হৃদয় খুলে দেয়। এ আমার দৃঢ় বিশ্বাস, প্রথম 'বার' (bar) [illegible] আমাকে তোমার গানের স্কুল থেকে বিদায় নিতে হবে।" স্বচ্ছদৃষ্টি গ্যেটে এই ফলকে প্রধানতঃ স্নায়বিক উত্তেজনাজনিত ব'লে মনে করেছিলেন; তাই উপসংহারে লিখেছেন—"এই ঘটনার মূলে আছে, উত্তেজন-প্রবণতা এবং তুমি

আমার এই ব্যাধি ভালো করতে পারবে"। শুধু এই কথাটি থেকেই স্পষ্টভাবে বুঝা উচিত যে সংগীত শুনে আমাদের মনে যে আবেগ জাগে তা অনেক সময়েই বিশুদ্ধ শৈল্পিক উপলব্ধিজনিত নয়। বিশুদ্ধ শৈল্পিক উপাদান স্নায়ুতন্ত্রের কাছে আবেদন করে তখনই যখন স্নায়ুতন্ত্র স্বাভাবিক অবস্থায় থাকে এবং কোনো উত্তেজনা-প্রবণতার বা বিষাদপ্রবণতার বিকৃতির উপর নির্ভর করে না।

সংগীতে আমাদের স্নায়ুতন্ত্রের উপর অধিকতর তীব্রতার সঙ্গে ক্রিয়া করে—এ থেকেই প্রমাণিত হয় যে অন্যান্য শিল্পের তুলনায় সংগীতের শক্তি অধিক। কিন্তু এই শক্তি-আধিক্যকে নিবিষ্টচিত্তে পরীক্ষা করলেই দেখা যাবে যে, এই আধিক্য গুণগত এবং এর বিলক্ষণ গুণ শারীরবৃত্তগত অবস্থার উপর নির্ভর করে। যে বাস্তব উপাদান সমস্ত শৈল্পিক আনন্দের মধ্যে বৌদ্ধিক উপাদানের ভিত্তিস্থানীয় অন্যান্য শিল্পের চেয়ে সংগীতের ক্ষেত্রেই তা অধিকতর। সংগীত অবাস্তব ব'লেই সব চেয়ে বেশি অশরীরী শিল্প, অথচ বাহ্যবিষয় নিরপেক্ষ রূপের খেলা হিসাবে সব চেয়ে ইন্দ্রিয়রঞ্জক ব'লে, দুই বিরোধী উপাদানকে মিশিয়ে এক করার ভিতর দিয়ে, যে স্নায়ু মন ও দেহের মধ্যে অদৃশ্য দূরভাষী সংযোগে রহস্যময় সেতু তার সঙ্গে নিগূঢ় সাধর্ম্য বহন করে। মনস্তত্ত্ববিদরা এবং শারীরবৃত্ত-শাস্ত্রীরা সমানভাবেই সত্য সম্বন্ধে অবহিত যে সংগীত স্নায়ুতন্ত্রের উপরে খুব জোরেই ক্রিয়া ক'রে যাবে, কিন্তু দুর্ভাগ্যের কথা দুজনের কেউই উপযুক্ত কোন ব্যাখ্যা দিতে পারেননি। যে অমোঘ শক্তিতে ধ্বনি ও সুর সমগ্র মনের সত্তার মধ্যে আলোড়ন সৃষ্টি করে, মনস্তত্ত্ববিদরা কোনো কালেই তার উপরে আলোকপাত করতে সমর্থ হবে না ; কারণ, তা করতে হ'লে বিশেষ বিশেষ স্নায়ুসংস্থার সঙ্গে উত্তেজনার বিশেষ বিশেষ মানসিক অবস্থার কার্যকারণ যোগ স্থাপিত করতে হবে। শারীরবৃত্ত শাস্ত্রের মতো এত সুসমর্থ বিজ্ঞানও এ সমস্যার সমাধানের জন্য কোনো বড় আবিষ্কার করতে পারেনি।

এই বিষয়ে যেসব প্রবন্ধাদি লেখা হয়েছে সেগুলি সংগীতকে অদ্ভুতকর্মার জ্যোতির্বলয়ে ভূষিত করছে এবং আমাদের চেতনা ও সংগীতের মধ্যে প্রকৃত এবং নিয়মসম্মত যে সম্পর্ক রয়েছে তার বৈজ্ঞানিক গবেষণায় প্রবেশ না ক'রে কয়েকটি চিত্তাকর্ষক উদাহরণ তুলে ধরেছে। আমরা চাই বৈজ্ঞানিক গবেষণা। যিনি সংগীতকে ধর্মবৃদ্ধিকারক ঔষধ ব'লে মনে করেন, সেই ডাঃ আলব্রেকট-এর মতে অন্ধ বিশ্বাস চাইনে অথবা কোনো বিশেষ পর্দায় গীত ও সংগীত শুনে কুকুর ঘেউ ঘেউ

করে তার হেতু নির্দেশ করতে গিনি, এই কথা বলেন যে নিয়মিত চাবুক মেরে মেরে কুকুরটাকে ঐরূপ করতে অভ্যস্ত ক'রে তোলা হয়েছে, সেই ওয়েরস্টেড্‌ট্‌-এর মতো অন্ধ বিশ্বাসও চাইনে।

সংগীতরসিকদের অনেকেই হয়ত জানে না যে শরীরের উপর সংগীতের ক্রিয়া এবং সংগীতের ব্যাধি প্রশমনক্ষমতা সম্বন্ধে বেশ বড় একটা সাহিত্য গড়ে উঠেছে। সংগীতের এইসব হাতুড়ে ডাক্তারদের উক্তি অবিশ্বাস্য এবং ব্যাখ্যা অবৈজ্ঞানিক অথচ বেশই কৌতুকাবহ। এঁরা সংগীতের আনুষঙ্গিক এবং গৌণ একটি গুণকে মুখ্য ও অব্যভিচারী ব'লে বড়ো ক'রে দেখতে চান।

পিথাগোরাস-এর সময় থেকে (কথিত আছে, সংগীতের সাহায্যে ব্যাধির অদ্ভুত চিকিৎসা করেছিলেন) আজ পর্যন্ত এই মতটি বারবার উপস্থিত হয়েছে (নতুন দৃষ্টান্তে সম্পন্ন হয়ে এসেছে কিন্তু নতুন গবেষণায় সমৃদ্ধ হ'তে পারেনি) যে, দেহের উপর সংগীতের উত্তেজক বা স্নিগ্ধকারী প্রভাবের সাহায্যে বহু রোগ ভালো করা যায়। পেটের লিচটেন্‌থাল একটি বিস্তারিত বিবরণ দিয়েছেন এবং তাতে দেখিয়েছেন বাতব্যাধি, কটিবাত, অপস্মার, প্লেগ, মূর্ছারোগ, প্রলাপ, তড়কা, জ্বরবিকার, এমন কি নির্বোধতা প্রভৃতি ব্যাধিকে সংগীতের সাহায্যে নিরাময় করা যায়।

এই সমস্ত লেখকদের প্রমাণ প্রয়োগরীতি অনুসারে দুই শ্রেণীতে ভাগ করা যায়।

এক শ্রেণী বস্তুবাদী দৃষ্টিভঙ্গী থেকে যুক্তি দিয়ে প্রমাণ করতে চান শব্দতরঙ্গের বাস্তব ক্রিয়ার দ্বারা রোগপ্রশমন ব্যাপার সাধিত হয় এবং ঐ শব্দতরঙ্গ শ্রবণস্নায়ুর ভিতর দিয়ে সমগ্র স্নায়ুতন্ত্রে সঞ্চারিত হয় এবং সাড়া জাগায়, ফলে দেহের ব্যাধিগ্রস্ত অংশে হিতকর প্রতিক্রিয়ার সৃষ্টি হয়। ঐ সময় যে অনুভূতি জাগে তা, ঐ স্নায়ু-স্পন্দনেরই ফল; কারণ আবেগই শুধু দৈহিক পরিবর্তন ঘটায় না, দৈহিক পরিবর্তনও আনুষঙ্গিক আবেগ জাগাতে পারে।

এই মতবাদ অনুসারে [(ওয়েব নামক জনৈক ইংরেজ লেখকদ্বারা পৃষ্ঠপোষিত)—মতের অনুগামী হচ্ছেন নিকোলাই, স্লেইডের, লিচটেনথাল জে. জে. এঙ্গেল, জুলৎসের প্রমুখ ব্যক্তিরা]—সংগীত আমাদের দেহের উপর তেমনিভাবেই ক্রিয়া করে, যেমন ক'রে কোনো অর্গানের বাজনা জানালা-দরজার উপর ক্রিয়া করে—বায়ুস্পন্দনে তাদের স্পন্দিত করে। এই মতের সমর্থনে নানা দৃষ্টান্ত দেওয়া হয়,

যেমন বোয়ালির চাকরের দৃষ্টান্ত ; করাত ধার দেওয়ার শব্দ শুনে তার মাড়ি থেকে রক্ত পড়ত। অথবা সেই সব লোকের দৃষ্টান্ত, যারা কাঁচের উপর ছুরি শানাতে দেখে তড়কা রোগে আক্রান্ত হয়েছে।

কিন্তু সেগুলি ত'যথার্থ সংগীত নয়। সংগীতের এবং অন্যান্য যেসব ঘটনা যা আমাদের স্নায়ুর উপর খুব জোরে ক্রিয়া করে, তাদের মূল ভিত্তি হচ্ছে ধ্বনি—এই বিষয়টি, পরবর্তীকালের কয়েকটি সিদ্ধান্তপ্রসঙ্গে খুবই প্রয়োজনীয় হবে, কিন্তু এখানে বস্তুবাদী মতবাদের বিরুদ্ধে শুধু এই সত্য কথাটাই জোর দিয়ে বললে যথেষ্ট হবে যে সংগীতের শুরু তখনই যখন ঐসব অসংলগ্ন শ্রৌত প্রত্যয়গুলি শেষ হয়ে যায়।

অ্যাডেগিয়ো যে বিষাদ-অনুভূতি জাগায় এবং কোনো কর্কশ স্বর যে দৈহিক সংবেদনা সৃষ্টি করে প্রকৃতিতে তা সম্পূর্ণ ভিন্ন।

অন্য শ্রেণীর লেখকরা (এই শ্রেণীতে কৌশ্চ এবং শিল্পতত্ত্ব লেখকরা অন্তর্ভুক্ত) মনস্তাত্ত্বিক যুক্তির অবতারণা ক'রে সংগীতের রোগনিরাময়-শক্তির ব্যাখ্যা ক'রে থাকেন। তাঁদের যুক্তি এই—সংগীত ভাবাবেগ জাগায়, তাতে স্নায়ুতন্ত্র ভীষণভাবে উত্তেজিত হয় এবং স্নায়ুতন্ত্রের তীব্র উত্তেজনা ব্যাধিগ্রস্ত অঙ্গে স্বাস্থ্যপ্রদ প্রতিক্রিয়ার সৃষ্টি করে। এই ধরনের যুক্তির নৈয়ায়িক অসঙ্গতি এত স্পষ্ট যে দেখিয়ে দেওয়ার প্রয়োজন নেই, কিন্তু এইসব ভাববাদী মনস্তাত্ত্বিকরা, বস্তুবাদী চিন্তার বিরুদ্ধতা ক'রে এবং শারীরবৃত্তের সত্যকে সম্পূর্ণ উপেক্ষা ক'রে এই যুক্তিকে এতদূরে টেনে নিয়ে গেছেন যে শ্রবণস্নায়ুর সঙ্গে অন্যান্য স্নায়ুর সম্পর্ককে পর্যন্ত অস্বীকার করেছেন হোয়াইট (Whytee) নামক জনৈক ইংরেজের প্রমাণের উপর নির্ভর ক'রে। এই অস্বীকৃতির ফল দাঁড়াচ্ছে এই যে শ্রবণেন্দ্রিয়ে যে প্রত্যয় সৃষ্টি হচ্ছে, সমগ্র দেহে তা সঞ্চারিত হতে পারছে না।

সংগীতের সাহায্যে প্রেম বিষাদ ক্রোধ আনন্দ প্রভৃতি নির্দিষ্ট ভাবানুভূতি জাগানো যায় তথা হিতকর উত্তেজনা দ্বারা রোগ নিরাময় করা যায়, এই ধারণাটি নিশ্চয়ই অসম্ভব ধারণা নয়। 'গোল্ডবার্গ-এর বৈদ্যুতচুম্বক শিকল' সম্বন্ধে অতিবিখ্যাত বৈজ্ঞানিকদের অন্যতম বৈজ্ঞানিক যে কথাটি বলেছিলেন এই ধারণাটি সেই কথাটাই সব সময় মনে করিয়ে দেয়। তিনি বলেছিলেন—বৈদ্যুতিক প্রবাহ বাগ প্রশমিত করতে পারে কি না তা প্রমাণিত না হ'লেও এই বিষয়টি নিঃসন্দেহে প্রমাণিত হয়েছে যে গোল্ডবার্গ-এর শিকল বৈদ্যুতিক প্রবাহ

উৎপন্ন করতে অক্ষম। 'সংগীতের ডাক্তারদের' ক্ষেত্রে প্রয়োগ করলে কথাটা এমনি দাঁড়াবে—এ হয়ত সম্ভব যে বিশেষ বিশেষ আবেগ শারীরিক পীড়ায় কিছুটা পরিবর্তন ঘটাতে পারে কিন্তু সংগীতের সাহায্যে ইচ্ছানুসারে নির্দিষ্ট আবেগ উদ্রিক্ত করা যায় এ অসম্ভব ব্যাপার।

মনস্তাত্ত্বিক এবং শারীরবৃত্তিক—উভয় মতবাদই এই বিষয়ে একমত যে তাঁরা প্রশ্নাধীন পক্ষ থেকে অধিকতর প্রশ্নাধীন সিদ্ধান্তে উপনীত হয়েছেন এবং বিশেষ বিশেষ ক্ষেত্রে ঐ সিদ্ধান্তের প্রয়োগ হয়েছে সবচেয়ে বেশি প্রশ্নাধীন। কোনো কোনো চিকিৎসা-পদ্ধতিকে নৈয়ায়িক যুক্তির ভিত্তিতে সমর্থন করলেও করা যেতে পারে, কিন্তু এ পর্যন্ত শোনা যায়নি যে কোনো ডাক্তার অরবিকার থেকে রোগীকে মুক্ত করার জন্য মেয়ারবিয়ার-এর 'প্রফেট' শুনতে পাঠিয়েছেন অথবা অস্ত্র-চিকিৎসকের ছুরির পরিবর্তে রোগ সারাতে ফরাসী বিষলতা ব্যবহার করা হয়েছে।

সংগীত দেহের উপর যে ক্রিয়া করে তা স্বরূপতঃ তত শক্তিমান বা নিশ্চিত বা মনস্তাত্ত্বিক ও শৈল্পিক—ভাবানুষঙ্গ—নিরপেক্ষ নয়, অথবা তত নিয়ম-নিয়ন্ত্রিত নয় যাতে তাকে আরোগ্যবিধায়ক ব'লে গণ্য করা যেতে পারে।

সংগীতের সাহায্যে যে যে ক্ষেত্রে রোগ নিরাময় করা হয়, তাদের ব্যতিক্রম ব'লেই ধরতে হবে এবং এই সাফল্যের মূলে একমাত্র সংগীতই থাকে না অন্যান্য বিশেষ কারণও থাকে; অনেকক্ষেত্রে রোগীর বাতিকই একমাত্র কারণরূপে কাজ করে। এ খুবই তাৎপর্যপূর্ণ যে, যে একটি ক্ষেত্রে সংগীত আরোগ্যবিধায়ক হয়, সে হচ্ছে উন্মাদের চিকিৎসা এবং তার ভিত্তি হচ্ছে প্রধানতঃ সংগীত-সংবেদনার মনস্তাত্ত্বিক দিকটি। উন্মাদরোগের আধুনিক চিকিৎসায় সংগীত প্রয়োগ ক'রে যে সুফল পাওয়া যায় তা সুবিদিত ঘটনা। এই সাফল্যের কারণ স্নায়বিক আঘাত অথবা আবেগের উদ্রেচন নয়, কারণ সংগীতের স্নিগ্ধকর এবং প্রফুল্লকর প্রভাব। যে প্রভাব মনকে মুগ্ধ করে এবং ভুলিয়ে রাখে—অন্ধকার এবং ব্যাধি—উত্তেজিত মনে আধিপত্য বিস্তার ক'রে থা'কে। এ কথা সত্য বটে যে রোগী সংগীতের কলাকৌশলের দিকের চেয়ে কানে যেটুকু ভালো লাগে সেইটুকুই বেশি শোনে কিন্তু তবু যদি সে মনোযোগ নিবদ্ধ করতে সক্ষম হয়, তাহলে শৈল্পিক আনন্দ—অবশ্য অল্প পরিমাণেই—উপভোগ করার যোগ্যতাকেই প্রমাণিত করে।

এখন প্রশ্ন—সংগীতের পরিচ্ছন্ন জ্ঞানলাভে এইসব সংগীত দ্বারা চিকিৎসা-ব্যাপার

কি পরিমাণে সাহায্য করে? স্মরণাতীতকাল থেকে যা লক্ষ্য করা গেছে—সেইটিকেই তারা সত্য ব'লে ঘোষণা করে—প্রমাণ করে এবং এই কথাই সংগীত যে অনুভূতি ও আবেগ জাগায় তার সঙ্গে সর্বদাই দৈহিক উত্তেজনা মিশে থাকে। সংগীত যে আবেগ সৃষ্টি করে তার বড় একটা অংশ দেহজাত—এ কথা একবার স্বীকার করলে এও স্বীকার করতে হয় যে এই ব্যাপারের সঙ্গে স্নায়বিক ক্রিয়ার ঘনিষ্ঠ যোগ আছে ব'লেই তাকে এই দিক থেকেই অর্থাৎ দেহের দিক থেকেই, পর্যালোচনা করতে হবে। অতএব কোনো সংগীতকারই আবেগ ও সঙ্গীতের সম্পর্ক সম্বন্ধে শারীরবৃত্তিক গবেষণার অতিসাম্প্রতিক ফলের সঙ্গে পরিচিত না হওয়া পর্যন্ত এই সমস্যার বৈজ্ঞানিক সমাধান আশা করতে পারবেন না।

আমাদের অনুভূতির উপর ক্রিয়া করতে গেলে সুরকে যে পথে এগোতে হবে তা যদি আমরা অনুসরণ করি, তাহলে আমরা মোটামুটি ঠিকভাবে দেখতে পাব এই যে, তা স্পন্দনশীল যন্ত্র থেকে শ্রবণস্নায়ুতে যাচ্ছে। এ বিষয়ের গবেষণায় বিশেষভাবে হেল্‌ম্‌হোলৎস-এর আবিষ্কারকে ধন্যবাদ জানাতে হয়। এই আবিষ্কার তাঁর 'লেহরে কন্ ডেন টোনেম্পফিনডুঙ্গেন'-নামক রচনায় লিপিবদ্ধ রয়েছে। শ্রুতি-বিজ্ঞান অতি পরিচ্ছন্নভাবেই প্রমাণ করেছে যে কোনো বাহ্যিক অবস্থার অধীনে, সাধারণতঃ ধ্বনি-সংবেদন, এবং বিশেষতঃ কোনো বিশেষ ধ্বনির সংবেদন সম্ভব। অঙ্গসংস্থান-বিদ্যা অণুবীক্ষণ যন্ত্রের সাহায্যে শ্রুতিযন্ত্রের অতি সূক্ষ্ম এবং গুহ্য সংগঠনকে প্রকাশিত করছে।

পরিশেষে, শারীরবৃত্ত যদিও এই অতিশয় ক্ষুদ্র এবং সূক্ষ্মগঠন গুহ্য বিস্ময়কে নিয়ে প্রত্যক্ষভাবে পরীক্ষানিরীক্ষা করতে পারেনি, তবু কিছু পরিমাণে এর ক্রিয়াপদ্ধতি নির্ধারণ করতে সমর্থ হয়েছে এবং আরো বেশি কিছু পরিমাণে হেল্‌ম্‌হোল্‌ৎস-প্রত'পাদিত সূত্রের দ্বারা ব্যাখ্যা করেছে তথা, যে প্রক্রিয়া দ্বারা আমরা ধ্বনি সম্বন্ধে শারীরবৃত্তগতভাবে সচেতন হই, সেই সমগ্র প্রক্রিয়াটি বোধগম্য ক'রে তুলেছে। এমন কি, এই সব সীমা ছাড়িয়েও যে-ক্ষেত্রে প্রকৃতি-বিজ্ঞান শিল্পতত্ত্বের ঘনিষ্ঠ সংস্পর্শে এসেছে, সে-ক্ষেত্রেও হেল্‌ম্‌হোল্‌ৎস-এর 'ধ্বনিব্যঞ্জনা-সূত্র' (theory of consonance) এবং ধ্বনিসাম্য-সূত্রদ্বারা আলোকিত হয়েছে। অতি অল্পকাল আগেও এই এলাকা রহস্যাচ্ছন্ন ছিল। কিন্তু দুর্ভাগ্যক্রমে এইটুকুই আমাদের জ্ঞানের পরিধি। সবচেয়ে গুরুত্বপূর্ণ অংশ হচ্ছে এই যে শারীরিক প্রক্রিয়ার দ্বারা ধ্বনি-সংবেদনা অনুভূতিতে মানসিক অবস্থায় পরিবর্তিত হয়, তা আজও

অব্যাখ্যাত এবং চিরকালই অব্যাখ্যাত থাকবে। শারীরতত্ত্ববিদরা জানেন, আমাদের ইন্দ্রিয় শব্দ ব'লে যাকে গ্রহণ করে, তা বস্তুতঃ স্নায়ুপদার্থের মধ্যে আণবিক আন্দোলন বা গতি। স্নায়ুকেন্দ্র সম্বন্ধে এ কথা যত প্রযোজ্য, শ্রুতিসাধক স্নায়ু সম্বন্ধে তার চেয়ে কম প্রযোজ্য নয়। তাঁরা আরো জানেন যে শ্রুতিসাধক স্নায়ুর তন্ত্রীগুলি অন্যান্য স্নায়ুর সঙ্গে যুক্ত থাকে এবং সেগুলিতে গৃহীত উত্তেজনাকে সঞ্চারিত করে এবং শ্রবণেন্দ্রিয় মধ্য-মস্তিষ্কের ও নিম্ন-মস্তিষ্কের সঙ্গে-বাগযন্ত্রের সঙ্গে, ফুসফুস এবং অন্তঃকরণের সঙ্গ যুক্ত। অবশ্য, কি বিশেষ রীতিতে এই সকল স্নায়ুগুলিকে সংগীত উদ্দীপিত করে তা তাঁরা জানেন না এবং কত বিভিন্ন রীতিতে সংগীতের কয়েকটি উপাদান—যেমন সুর, ছন্দ, যন্ত্রধ্বনি বিভিন্ন স্নায়ুর উপরে কাজ করে তাও তাঁরা জানেন না। সুরধ্বনির সংবেদনা কি শ্রুতি-সাধক-স্নায়ুর-সঙ্গে-যুক্ত সমস্ত স্নায়ুতেই সঞ্চালিত হয় অথবা তাদের কয়েকটিতে? কত তীব্রতার সঙ্গে? কোন্ সাংগীতিক উপাদান বিশেষতঃ মস্তিষ্ককে এবং কোনগুলি হৃদপিণ্ড ও ফুস্ফুসের সঙ্গে যুক্ত স্নায়ুমণ্ডলীকে উদ্‌বেজিত করে? নৃত্য-সংগীত যুবকদের মধ্যে (যাঁদের প্রবৃত্তি সামাজিক বিধিনিষেধ দ্বারা নিয়ন্ত্রিত হয় না) সমগ্র দেহের দোলন সৃষ্টি করে, বিশেষতঃ পায়ের দোলন সৃষ্টি করে—এ বিষয়ে কোন সন্দেহ নেই। একদেশদর্শী না হয়ে কিছুতেই আমরা যুদ্ধসংগীতের বা নৃত্যসংগীতের শারীরিক ক্রিয়া অস্বীকার করতে পারব না এবং তার ক্রিয়াফলকে নিছক মনস্তাত্ত্বিক ভাবানুষঙ্গ বলতে পারব না। এর মনস্তাত্ত্বিক দিকটি—নৃত্যজাত পূর্বোপলব্ধ আনন্দের স্মৃতি—ব্যাপারটিকে বুঝতে সাহায্য করে বটে কিন্তু বিচ্ছিন্নভাবে দেখলে এ ব্যাখ্যা করতে পারে না। নৃত্যগীত ব'লেই পা নড়ে না, পা'কে নড়ায় ব'লেই এ নৃত্যগীত। অপেরা-প্রেক্ষালয়ে গিয়ে চার পাশে লক্ষ্য করলেই দেখা যাবে, মহিলারা সতেজ বা মনমাতানো সুর শুনে অজ্ঞাতসারেই মাথা ঝুলিয়ে তাল দিচ্ছেন, কিন্তু 'অ্যাডেগিয়ো'র (Adagio) বেলায়, তা যত চিত্তাকর্ষক এবং সুরময়ই হ'ক না কেন, তাঁরা তা করেন না। এ থেকে কি আমরা এই অনুমানই করব যে কোনো কোনো সাংগীতিক উপকরণ, বিশেষতঃ ছন্দোপকরণ ক্রিয়াসাধক স্নায়ুদের এবং অন্যান্যরা জ্ঞানসাধক স্নায়ুদের উত্তেজিত করে? কোনগুলি আগেরটিকে, কোনগুলি পরেরটিকে উত্তেজিত করে?

সংবেদনা-স্থান ব'লে যা প্রধানতঃ পরিচিত, সেই 'সোলার প্লেক্সাস্'ই কি বিশেষভাবে সংগীতের দ্বারা উত্তেজিত হয়? অথবা 'সিম্প্যাথেটিক গ্যাংগলিয়া'

উত্তেজিত হয়? কেন একটি ধ্বনি আমাদের কানে কর্কশ ও কড়া লাগে, অন্যটি পরিচ্ছন্ন এবং শ্রুতিমধুর হয়, শ্রুতিবিজ্ঞান তা বিচার করে, একটা ধ্বনি আর একটা ধ্বনিকে নিয়মিতভাবে কি অনিয়মিতভাবে অনুসরণ করছে তার হিসাবে। আবার অনেকগুলি যুগপৎ-সন্নিপতিত ধ্বনি কখনও ধ্বনিসঙ্গতির কখনও ধ্বনিবৈষম্যের সৃষ্টি ক'রে তার কারণ নির্দেশ করে দ্রুত অথবা বিলম্বিত স্বরাঘাত (বিট্‌স্) পরম্পরার মধ্যে। অপেক্ষাকৃত সরল ধ্বনি সংবেদনের ব্যাখ্যা শিল্পতত্ত্বজিজ্ঞাসুদের সন্তুষ্ট করতে পারে না ; ধ্বনি যে অনুভূতির সৃষ্টি করে তাঁরা তার ব্যাখ্যা দাবি করেন এবং এই প্রশ্নই করেন কেমন ক'রে এক ধরনের সুরেলা ধ্বনিপরম্পরা বিষাদের অনুভূতি জাগায় এবং অন্য প্রকার সুর আনন্দের অনুভূতি জাগায়? বিভিন্ন যন্ত্রের মধুর বাজনা শুনে আমাদের মনে যে দুর্নিবার এবং পরস্পরবিরুদ্ধ অনুভূতি জাগে তা কোথা থেকে জন্মে?

যতদূর আমরা জানি এবং বুঝতে পারি শারীরতত্ত্ববিদরা এ প্রশ্নের কোনো সমাধানের পথ বাতলে দিতে পারেন না। আর তাঁদের কাছে সে আশা করলে চলবেই বা কেন? কারণ তাঁরা এটুকুও বলতে পারেন না কেন শোকে আমরা কাঁদি, কেন আনন্দে আমরা হাসি, আসলে শোক ও হর্ষ কি তাঁরা তাই-ই জানেন না। অতএব যে ব্যাখ্যা বিজ্ঞান দিতে অক্ষম, সেই ব্যাখ্যার জন্য আমরা বিজ্ঞানের শরণাপন্ন হব না।

এ কথা অবশ্য সত্য যে, সংগীত যে আবেগ জাগায় তার প্রত্যেকটির কারণ, শ্রবণপ্রতীতিজনিত বিশেষ ধরনের স্নায়বিক ক্রিয়ার মধ্যেই প্রধানতঃ নিহিত, কিন্তু কি ক'রে শ্রুতিসাধক স্নায়ুর উত্তেজনা (তার উৎসও আমরা চিনিনে) একটা নির্দিষ্ট ভাবাবেগে রূপান্তরিত হয়, কি ভাবে শারীরিক সংবেদন বা প্রতীতি মানসিক অবস্থায় পরিণত হয়, শেষ পর্যন্ত সংবেদন আবেগে পরিণত হয়—এ সবই এক রহস্যময় সেতুর পরপারে রয়েছে এবং কোনো দার্শনিকই এই সেতু অতিক্রম করতে পারেননি। এই এক মহাসমস্যাই অসংখ্যরূপে বিরাজ করছে: দেহ ও মনের যোগ। এই যাদুকরী রাক্ষসী (স্ফিন্‌ক্‌স্) কোনোকালেই নিজেকে সমুদ্রে নিক্ষেপ করবে না।

সংগীতের শারীরবৃত্তগত দিক নিয়ে গবেষণা ক'রে যত কিছু আবিষ্কৃত হয়েছে, শ্রুতিগত প্রতীতির যথার্থ স্বরূপ জানার পক্ষে তা খুবই প্রয়োজনীয় এবং সে ব্যাপারে এখনও অনেক কিছু করার আছে। কিন্তু আমাদের প্রধান আলোচ্য সংগীতের

ক্ষেত্রে তাদের সম্বন্ধে যতটুকু আমরা জেনেছি, তার বেশি বোধ হয় আমরা কখনই জানতে পারব না।

সংগীতশিল্পতত্ত্বে এই আবিষ্কারের ফল প্রয়োগ করতে গিয়ে আমাদের এই সিদ্ধান্তেই পৌঁছতে হয় যে, যে সব তত্ত্ববিদ্ উদ্রিক্ত আবেগের ভিত্তির উপর সংগীত-সৌন্দর্যকে স্থাপিত করেন, তারা অতি-অনিশ্চিত ভিত্তিভূমির উপরে প্রাসাদ গড়তে চান, কারণ তাঁরা এর সংযোগের প্রকৃতি সম্বন্ধে সম্পূর্ণ অজ্ঞ, সুতরাং তাঁরা কেবল অনুমান এবং উৎকল্পনাকেই প্রশ্রয় দিতে পারেন। অনুভূতির ভিত্তির উপর দাঁড় করিয়ে সংগীতের ব্যাখ্যা কলা অথবা বিজ্ঞান কারো কাছেই গ্রাহ্য হতে পারে না।

কোনো সমালোচক সংগীত শোনার পরে তার মনে যে আবেগ জন্মে সেই আবেগের বর্ণনা দ্বারা সংগীতের উৎকর্ষ এবং বিষয়বস্তুর গুণাগুণ বিচার করেন না, অথবা আবেগকে বিচারের প্রারম্ভিক বিষয় হিসাবে গণ্য ক'রে ছাত্রদের মনে কোনো আলোকপাত করতে পারেন না। এটা খুবই গুরুত্বপূর্ণ। বিশেষ ঢঙের সুরের সঙ্গে বিশেষ ধরনের অনুভূতির যোগ আছে, এটা যদি সুপ্রমাণিতই হ'ত—অনেকে মনে করেন যোগটি প্রতিপাদিতই—তাহলে নবীন সুরকারকে তাঁর শিল্পসাধনার চরম সিদ্ধিতে পৌঁছে দেওয়া খুবই সহজসাধ্য ব্যাপার হ'ত। এরূপ চেষ্টা বাস্তবে করাও হয়েছে। মেথিসন্ তাঁর 'ফোল্‌কোম্‌মেনের কেপেল্ মেইস্তের' গ্রন্থের তৃতীয় অধ্যায়ে এই বিষয়ে আলোচনা করেছেন এবং কি ক'রে গর্ব, বিনয় এবং অন্যান্য ভাবাবেগকে সংগীতে অনূদিত করা যায় তা দেখিয়েছেন। তিনি বলেছেন "ঈর্ষা প্রকাশ করতে সুরের মধ্যে ভয়াবহতা গম্ভীরতা এবং বিষাদ সঞ্চার করা দরকার"। বিগত শতাব্দীর আর একজন লেখক হেইমচেন, তাঁর 'জেনে-রালবাস'-এ, আট পৃষ্ঠা ব্যয় করেছেন, সংগীত যে উপায়ে "উদ্ধত, ক্রুদ্ধ, বৃথাগর্বী, ভীরু অথবা প্রেমার্ত মনের অনুভূতি"কে প্রকাশ করবে তার দৃষ্টান্ত দেওয়ার জন্য। এই উদ্ভট মতের চরম রূপ প্রকাশিত হয় যখন পাকপ্রণালী গ্রন্থের মতো সূত্র দিয়ে নির্দেশ দেওয়া হয়—ধর...ইত্যাদি; অথবা ডাক্তারি ব্যবস্থাপত্রের মতো 'আর' (R)। এই সব চেষ্টা থেকে বড় শিক্ষা পাওয়া যায় এই যে শিল্পের বিশেষ সূত্রগুলি সর্বদাই অতি-অব্যাপ্ত অথবা অতি-অতিব্যাপ্ত।

সংগীতের দ্বারা আবেগ উদ্দীপিত করার জন্য যে সব মিথ্যা সূত্র করা হয়েছে তাদের সঙ্গে শিল্পতত্ত্বের সম্পর্ক ততটুকুই কম, যতটুকু কম এই সিদ্ধান্তটির সঙ্গে—

সংগীত যে ফল সৃষ্টি করে তা বিশুদ্ধ শৈল্পিক নয়, তার অবিচ্ছেদ্য একটি অংশ প্রকৃতিতে শারীরিক। শৈল্পিক ব্যবস্থাপত্রের উদ্দেশ্য হবে সংগীতকারকে সংগীতে সৌন্দর্য সৃষ্টি করতে শেখানো, শ্রোতাদের মধ্যে বিশেষ কোনো আবেগ সৃষ্টি করতে শেখানো নয়। কার্যক্ষেত্রে এই সূত্রগুলি কত নিষ্ফল, কার্যকরী হতে গেলে কি বাহুশক্তি তাদের থাকা চাই, তা বিচার ক'রে দেখলেই ভালোভাবে প্রমাণিত হবে। কারণ, যদি আমাদের অনুভূতির উপর প্রত্যেকটি সংগীত-উপকরণের প্রভাব অনিবার্য এবং সুনির্দেশ্যই হয়, তাহলে আমরা পিয়ানোর পর্দাগুলিকে যেভাবে বাজাই ঠিক সেইভাবেই শ্রোতার মনকেও বাজাতে পারতাম। যদি ধ'রেও নেওয়া যায় যে এ সম্ভব, তাহলেও প্রশ্ন থাকে তা দিয়ে কি সংগীতের উদ্দেশ্য সাধিত হয়? এই প্রশ্নই একমাত্র খাঁটি প্রশ্ন। এর উত্তরে 'না' ছাড়া আর কিছুই বলা যায় না। শুধু সুরসৌন্দর্যই হচ্ছে সেই যথার্থ শক্তি যা সুরকার প্রদর্শন ক'রে থাকেন। সুরসৌন্দর্যকেই কাণ্ডারী ক'রে তিনি নির্বিঘ্নে কালতরঙ্গ পার হয়ে যান; সেখানে আবেগ-উপকরণটি ভরাডুবি থেকে তাকে রক্ষা করতে পারে না।

সংগীতের দ্বারা উদ্রিক্ত আবেগের বিলক্ষণ বৈশিষ্ট্য কি এবং ঐ আবেগ প্রকৃতিতে আসলে শৈল্পিক কি না—আলোচ্য দু'টি বিষয়ের নিষ্পত্তি একটি বিষয়ের স্বীকৃতির উপরে নির্ভর করছে এবং সেই বিষয়টি হচ্ছে—আমাদের স্নায়ুতন্ত্রের উপর তীব্র ক্রিয়া। এই ব্যাপারটিই ব্যাখ্যা করে, কতখানি শক্তি নিয়ে এবং প্রত্যক্ষভাবে সংগীত আবেগ উদ্দীপিত করতে সক্ষম।

সংগীতের ক্রিয়া শরীরের উপর বেশি, তত তা অশৈল্পিক—এ সিদ্ধান্তের বিপরীত কিছু চিন্তা করলে ঠিক হবে না। সংগীতের সৃষ্টি এবং ব্যাখ্যা প্রসঙ্গে আর একটি দিকেও জোর দিতে হবে এবং সেই দিকটি—সংগীত বিশেষভাবে আবেগ উদ্দীপিত করে—এই চিন্তার বিরোধী এবং অন্যান্য শিল্পের ক্ষেত্রেও সমানভাবে লক্ষণীয়। এই বিষয়টি হচ্ছে বিশুদ্ধ ধ্যানক্রিয়া। পরবর্তী অধ্যায়ে সংগীতের ক্ষেত্রে এই বিশুদ্ধ ধ্যানের বিশেষ কার্যকারিতা সম্বন্ধে এবং এই ধ্যানের সঙ্গে আমাদের চেতনার বিচিত্র সম্পর্ক সম্বন্ধে আলোচনা করা হবে।

পঞ্চম অধ্যায়

সাংগীতিক ধ্যান

সংগীত-শিল্পতত্ত্বের বৈজ্ঞানিক বিকাশের সবচেয়ে বড় অন্তরায় হচ্ছে অনুভূতির উপরে সংগীতের ক্রিয়াকে অনুচিত গুরুত্ব দেওয়া। এই ক্রিয়া যত প্রবলতর হয়, ততই তাকে সাংগীতিক সৌন্দর্যের প্রমাণ ব'লে প্রশংসা করা হয়। কিন্তু আমরা দেখেছি যে, সংগীতের সবচেয়ে প্রবল প্রতিক্রিয়া প্রধানতঃ শ্রোতার শারীরিক উত্তেজনারূপেই দেখা দিয়ে থাকে। স্নায়ুতন্ত্রকে গভীরভাবে আলোড়িত করার যে শক্তি সংগীতের আছে, তার উৎস মনোরঞ্জন ও মনঃকল্পিত শিল্পরূপটি নয়, তার উৎস যে উপাদান নিয়ে সংগীত কাজ করে এবং যে উপাদানকে প্রকৃতি শারীর-বৃত্তিক পর্যায়ের নিগূঢ় এক প্রকার সাধর্ম্য দান করেছে, সেই উপাদানটি। সংগীতের সেই আদিম উপাদান—ধ্বনি এবং গতি-ই, সংগীত-রসিকদের অসতর্ক অনুভবের জন্ম শিকল গঠন করে এবং ঐ শিকলের ঝনঝনানি সংগীত-রসিকদের খুবই প্রিয়। আবেগের সঙ্গে সংগীতের যে স্বাভাবিক বন্ধন আছে তাকে আমরা শিথিল করতে চাইনে, কিন্তু ঐ আবেগ যা ধ্যানক্রিয়ার সঙ্গেও বেশি-কম বর্তমান থাকে, ততক্ষণই শৈল্পিক মূল্যের অধিকারী হয় যতক্ষণ আমরা তার শৈল্পিক উৎপত্তি সম্বন্ধে অবহিত থাকি, অর্থাৎ যতক্ষণ আনন্দ সম্পূর্ণরূপে একটি সুন্দর বস্তু দেখা থেকে পাওয়া যায় এবং সুন্দর বস্তুটি বিশেষ রূপের মধ্যেই নিহিত।

যেখানে এই চেতনা অবর্তমান, সেখানে শিল্পকর্মটিকে ধ্যান করার সময় আমরা অন্য কিছুর প্রভাবাধীন হয়ে পড়ি। যেখানে মন ধ্বনির বিশুদ্ধ পাদার্থিক উপাদান দ্বারা অপহৃত হয়, সেখানে এই ধরণের প্রতিক্রিয়া সৃষ্টি করার শিল্পের গর্ব করার মত বস্তু নিজের কমই থাকে। এইভাবে যাঁরা সংগীত শোনেন অথবা অনুভব করেন, তাঁদের সংখ্যাই বেশি। এই নিষ্ক্রিয় গ্রহণের অবস্থায় তাঁরা সংগীতের মধ্যে যা আদিম উপাদান সেই উপাদানটি দ্বারাই প্রভাবিত হন এবং সুরপ্রবাহ দ্বারা সৃষ্ট এক অস্পষ্ট অনুভবাতীত ইন্দ্রিয়-উদ্দীপনার স্তরে চ'লে যান। সংগীতের প্রতি তাঁদের যে মনোভঙ্গি দেখা দেয় তা সমীক্ষকের মনোভঙ্গি নয়, অনেকটা মনোবিকারগ্রস্তের মনোভঙ্গি। তাঁরা যেন জাগ্রতস্বপ্নের অবস্থায় থাকেন এবং ধ্বনির শূন্যতার মধ্যে আত্মহারা হয়ে যান। তাঁদের মন সর্বক্ষণ কৌতূহল ও প্রত্যাশায় আকুল হয়ে থাকে।

সংগীতের মুখ্য উদ্দেশ্য আবেগ উদ্দীপিত করা—এ ধারণা যে সংগীতকার পোষণ করেন, তাঁর কাছে আমরা যদি বিভিন্ন সংগীত পরিবেশন করি—মনে করা যাক্ ঐ সংগীত আনন্দজনক ও চটুল ভাবব্যঞ্জক—তবে ঐ সংগীতগুলি তাঁর মধ্যে সমান মাত্রায় প্রতিক্রিয়া জাগাবে। তাঁর অনুভব গ্রহণ করবে সেই সামান্য উপাদানটিই যা সব সংগীতের মধ্যেই বর্তমান, কিন্তু প্রত্যেকটি রচনার বিশেষ বৈশিষ্ট্য এবং শৈল্পিক ব্যাখ্যানের বিশেষত্ব অলক্ষিতই থেকে যাবে। অবশ্য যিনি প্রকৃত শ্রোতা তিনি সম্পূর্ণ ভিন্ন পথে চলেন। রচনার যে বিশিষ্ট রূপ ও প্রকৃতি রচনাটিকে সমজাতীয় পদার্থের মধ্যে সুস্পষ্ট ব্যক্তিত্বের ছাপ দিয়েছে, সেই রূপ ও প্রকৃতি তাঁর মনোযোগকে এমন প্রবলভাবে আকৃষ্ট করে যে, রচনাটিতে একই অথবা ভিন্ন ভাবাবেগকে প্রকাশ করা উদ্দেশ্য হয়েছে কি না এ প্রশ্নটি একটুও ভেবে দেখতে যান না। বিশিষ্ট শিল্পকর্মের বিচার না ক'রে, কেবল নৈর্ব্যক্তিক অনুভূতির সন্ধান করার অভ্যাস, বেশি পরিমাণে সংগীতের ক্ষেত্রেই অনুসৃত হয়ে থাকে। এর সঙ্গে তুলনা করা যায় প্রাকৃতিক দৃশ্যের উপরে আলোকপাতের অদ্ভুত ক্রিয়াকে। ঐ আলো কারো কারো চোখে এমন ধাঁধা সৃষ্টি করে যে তাঁরা আলোচিত বস্তুটিকেই দেখতে পাবেন না। বিচারবিহীন, কাজেই দ্বিগুণ ব্যাঘাত-সৃষ্টিকারী, একটা সাধারণ প্রতীতি, তাদের বিশ্লেষণাত্মক ইন্দ্রিয়ের উপরে সজোরে নিক্ষিপ্ত হয়।

সংগীতের গতিবিধিকে ঘনিষ্ঠভাবে অনুসরণ করার পরিবর্তে এই সব অত্যুৎসাহীরা অর্ধজাগ্রত অবস্থায় আসনে গা এলিয়ে দিয়ে থাকেন এবং নিছক ধ্বনিপ্রবাহের দ্বারা আন্দোলিত হন। ধ্বনির শক্তি কখনও বৃদ্ধি পেয়ে, কখনও ক'মে, কখন উদ্দীপক পর্দায় চ'ড়ে গিয়ে, কখনও ধীরে ধীরে মিলিয়ে থেমে তাদের মধ্যে এমন এক অস্পষ্ট সংবেদন-প্রবাহ তৈরি করে যাকে তাঁরা সরল বুদ্ধিতে বৌদ্ধিক ক্রিয়ার ফল ব'লে কল্পনা করেন। শ্রোতাদের মধ্যে এই শ্রেণীই সবচেয়ে সহজে তুষ্ট হয় এবং এঁরাই সংগীতের মর্যাদাকে নীচু ক'রে ফেলে। এঁদের কানের সেই বিচারক্ষমতা নেই যা শিল্পসুষমাবোধজনিত আনন্দ উপলব্ধির জন্য আবশ্যক। একটি ভালো চুরুট খাওয়ার, সুখাদ্য খাওয়ার অথবা উষ্ণজলে স্নান করার আনন্দ এবং একটি সংগীতের সুষমা উপলব্ধির আনন্দ একই। কারো কারো অলস ও উদাসীন মনোভঙ্গিতে এবং কারো কারো উন্মত্ত উল্লাসে একই নীতি সক্রিয় এবং তা হচ্ছে সংগীতের আদিম উপাদানজাত আনন্দ।

প্রসঙ্গতঃ বলছি, যে সমস্ত শ্রোতা বোধের পরিতৃপ্তির পরিবর্তে ভাবাবেগের উদ্রেক বেশি কামনা করেন, তাঁদের জন্য আধুনিককালে বিশেষ গুরুত্বপূর্ণ সংগীতের চেয়েও শক্তিমান জিনিস আবিষ্কৃত হয়েছে ; আমরা 'ইথর' এবং 'ক্লোরোফর্ম-এর' কথা বলছি। এ বিষয়ে কোনো সন্দেহ নেই, এই সকল সংজ্ঞাবিলোপী ওষুধ আমাদের সমস্ত দেহটিকে আনন্দদায়ক ও স্বপ্নকল্প সংবেদনার মেঘে আচ্ছন্ন ক'রে রাখে, তার ফলে মদ্যপানের মত অসভ্য নেশার দিকে ঝুঁকে পড়ার আর কোনো প্রয়োজন থাকে না। অবশ্য একথা স্বীকার করতেই হবে যে এরও মধ্যে সাংগীতিক ক্রিয়াফল কম নেই।

এই দৃষ্টিভঙ্গী থেকে দেখলে সংগীত প্রকৃতির স্বতঃস্ফূর্ত শ্রেণীর মধ্যেই অন্তর্ভুক্ত। তা আমাদের সহজেই মুগ্ধ করে এবং তার আস্বাদন সৃষ্টিসচেতন সৃজনশীল মনের ভাবনার মধ্যে প্রবেশ করতে বাধ্য করে না। একাশিয়ার (acacia) সুমিষ্ট গন্ধ, চোখ বন্ধ ক'রে স্বপ্নাবিষ্টের মত গ্রহণ করা যেতে পারে, কিন্তু মানববুদ্ধির সৃষ্টি গ্রহণ করতে স্বতন্ত্র মনোভঙ্গিই আবশ্যক, অবশ্য যদি না আমরা তাকে উদ্দীপক বস্তুর স্তরে নামিয়ে নিয়ে যাই। সংগীতে এটা যত সহজে সম্ভব হয়, অন্যান্য শিল্পে তত সহজে সম্ভব হয় না ; কারণ, সংগীতের যেটি উপাদান তাকে বিনাবোধে উপভোগ করা সম্ভব। অন্যান্য শিল্পের স্থায়ী ফলের তুলনায় ধ্বনির পলাতকা প্রকৃতি তাৎপর্যপূর্ণভাবেই স্বাঙ্গীকরণ-ক্রিয়াটির কথাই আমাদের মনে করিয়ে দেয়।

আমরা একটি সুরকে দেহের ভিতর নিতে পারি, কিন্তু একটি ছবিকে, একটি নির্বাক ছবিকে অথবা একখানি নাটককে তা করতে পারিনে। এই কারণেই অন্য কোনো শিল্পকে এতখানি অবান্তর কাজে লাগানো যায় না। এমন কি একটি সর্বোৎকৃষ্ট সংগীতকেও ভোজসভায় পরিবেশন করা যেতে পারে এবং অপাচ্য খাদ্যকে পরিপাক করার ব্যাপারে কাজে লাগানো যেতে পারে। সংগীত একই সঙ্গে সব শিল্পের চেয়ে বেশি অনিবার্য এবং বেশি প্রশ্রয়প্রাপ্ত। দরজায় ব্যারেল অর্গান বেজে উঠলে আমরা শুনতে বাধ্য হই, আবার মেণ্ডেলশোন-রচিত 'সিমফোনি'ও আমাদের মধ্যে গীত-রসাস্বাদন জাগাতে সক্ষম হয় না।

সংগীত শ্রবণের এই আপত্তিকর রীতি অবশ্য সেই স্থূল আনন্দেরই সামিল যে আনন্দ অশিক্ষিত জনসাধারণ বিভিন্ন শিল্পের বস্তু-উপকরণ থেকে লাভ ক'রে থাকে, অন্যপক্ষে এর ভাবের দিকটি ব্যক্ত হয় শুধু মুষ্টিমেয় লোকের অনুশীলিত বোধশক্তিরই

কাছে। সংগীতের অশৈল্পিক ব্যাখ্যা যে যথাকথিত বস্তু-উপাদান থেকে, ধ্বনিপরম্পরার বৈচিত্র্য-প্রাচুর্য থেকে পাওয়া যায় তা নয়, পাওয়া যায় তাদের অস্পষ্ট সমষ্টিগত ফলস্বরূপ যে অনির্বচনীয় অনুভূতির সৃষ্টি হয় সেই অনুভূতি থেকে। এ থেকেই বুঝতে পারা যায়, সংগীতের রূপ ও বিষয়বস্তু সম্পর্কে বৌদ্ধিক উপাদান কেন এত বিশিষ্ট স্থান অধিকার ক'রে আছে। যে ভাবাবেগ সংগীতটিতে পরিব্যাপ্ত থাকে তাকেই অভ্যাসবশে রচনার চাল, ভাব এবং আত্মা ব'লে মনে করা হয়, অন্তপক্ষে ধ্বনির নির্দিষ্ট পারম্পর্যের মৌলিক ও শৈল্পিক সংযোগ বা বিন্যাসকে বলা হয়, রূপ বা আধার—অনিন্দ্রিয়-গ্রাহ্য ভাবের বাস্তব আচ্ছাদন; কিন্তু রসিক বোদ্ধা ধরতে ও বুঝতে চেষ্টা করেন, প্রতিভাবান শিল্পীর রচনার মধ্যে যে সুরকর্ম থাকে সেই কর্মের রূপটিকেই; নির্বিশেষ ভাবাবেগের অস্পষ্ট অনুভূতি নয়, এই সকল বাস্তব রূপকল্পনাই রচনার আত্মা। রূপই (রাগরূপ) সংগীতের প্রকৃত বিষয়বস্তু, বস্তুতঃ আসল সংগীত। তথাকথিত বিষয়বস্তু অর্থাৎ ভাবাবেগ থেকে এ স্বতন্ত্র। এই ভাবাবেগ সংগীতের বিষয়বস্তু বা রূপ কোনোটিই নয়, একটা প্রতিক্রিয়া মাত্র। তেমনি, যাকে নিছক বস্তু ব'লে, সঞ্চারণ করার মাধ্যম ব'লে মনে করা হয় তা একটি চিন্তাশীল মনের সৃষ্টি, অন্তপক্ষে যাকে বিষয়বস্তু ব'লে ধরা হয়, সেই আবেগ-ফলশ্রুতি ধ্বনির পদার্থধর্মের অন্তর্গত, এবং তার অধিকাংশই শারীরবৃত্তের সূত্রের দ্বারা নিয়ন্ত্রিত।

উল্লিখিত আলোচনা সংগীতের তথাকথিত 'নৈতিক ফলশ্রুতি'র যথার্থ মূল্য নির্ধারণে আমাদের সাহায্য করে। এই 'নৈতিক ফলশ্রুতি' 'শারীরিক ফলশ্রুতির'ই অন্যতম উজ্জ্বল বৃত্তাংশ ব'লে জাহির করা হয়ে থাকে এবং প্রাচীন লেখকরা এসম্বন্ধে বহুবার বহু কথা বলেছেন। এই অর্থে সংগীত সুন্দর বস্তু হিসাবে লেশমাত্র আস্বাদিত হয় না, কারণ সংগীত প্রকৃতির জান্তব শক্তির মত ক্রিয়া করে এবং নিরর্থক কাজ করতে আমাদের উত্তেজিত করে। অতএব এর কাজ হয় যথার্থ শৈল্পিক উপভোগের সম্পূর্ণ বিপরীত ব্যাপার।

বলা বাহুল্য, সংগীতের তথাকথিত 'নৈতিক ফলশ্রুতি' এবং বহুস্বীকৃত 'শারীরিক ফলশ্রুতি'র মধ্যে অনেক পরিমাণে মিল আছে। যে অধমর্ণের গান শুনে সবটা ঋণই মকুব ক'রে দেয়, সেই বার বার তাগিদদাতা উত্তমর্ণ, এবং যে 'ওয়ল্‌জ্‌' (Waltz) নৃত্যের সুর শুনে হঠাৎ আসন ছেড়ে উঠে নাচতে থাকে, সেই ব্যক্তি, একই প্রতিক্রিয়ার অধীন। পূর্বোক্ত ব্যক্তি সুরসঙ্গতি ও রাগের সূক্ষ্ম উপাদান

দ্বারা বিচলিত হয়, শেষোক্ত ব্যক্তি বিচলিত হয় ছন্দোলয়ের স্পর্শগ্রাহ্য উপাদানের দ্বারা। দু'জনের কেউই স্বাধীন ইচ্ছায় কাজ করে না, কেউই উন্নততর মানসিক ক্রিয়া বা নৈতিক সৌন্দর্য দেখে অভিভূত হয় না; অভিভূত হয় প্রবল স্নায়বিক উত্তেজনার ফলে। মদে যেমন জিহ্বাকে শিথিল ক'রে দেয়, সংগীতেও তেমনি পা অথবা হৃদয় টলিয়ে দেয়। কিন্তু এই সব বিষয়ে বিজিতের দুর্বলতাই শুধু প্রমাণিত করে। নির্বিচার, নিরুদ্দেশ এবং উদ্দেশ্যহীন আবেগের দাস হওয়া, আমাদের ইচ্ছাশক্তি ও বুদ্ধিশক্তির সঙ্গে যার সম্পর্ক নেই এমন কোনো শক্তির দ্বারা উদ্দীপিত হওয়া, মানুষের মনের উপযুক্ত কাজ নয়। লোকে যদি শিল্পের বস্তু-উপকরণের প্রতিক্রিয়ায় অভিভূত হয়ে প'ড়ে আত্মসংযম হারিয়ে ফেলে, তাহলে তা যেমন শিল্পের পক্ষে গৌরবের বিষয় নয়, ব্যক্তির পক্ষেও তেমনি তা আরো কম গৌরবের।

অবশ্য সংগীতের উদ্দেশ্য ঐ ধরনের প্রবণতা দিয়ে মনকে ভারাক্রান্ত করা নয়, তবে অনুভববৃত্তির উপরে সংগীতের তীব্র ক্রিয়া এক অর্থে উপভোগকে সম্ভব ক'রে তোলে। সংগীত স্নায়ু শিথিল ক'রে দেয়, সংগীত ভক্তদের নপুংসক ও নিস্তেজ ক'রে তোলে—এই নিন্দার উপর ভিত্তি ক'রেই সংগীতকে প্রাচীনকাল থেকেই আক্রমণ করা হচ্ছে।

সংগীত পরিবেশন করা হয় যেখানে 'অনির্দিষ্ট অনুভূতি' জাগানোর জন্য এবং আবেগের খাদ্য যোগানোর জন্য সেখানে এ নিন্দা খুবই যুক্তিযুক্ত। বীটোফেন চেয়েছিলেন—সংগীত দিয়ে 'মনে আগুন জ্বালাতে'; অন্ততঃ 'এ করা উচিত'—এ ধারণা তিনি পোষণ করতেন। কিন্তু এ কি সম্ভব নয় যে, যে আগুন সংগীত দ্বারা প্রজ্বালিত ও পরিপোষিত হয়, তা মানুষের সাধ্যায়ত্ত ইচ্ছাশক্তির ও বুদ্ধিশক্তির প্রবৃদ্ধিকে ব্যাহত করতে পারে?

সংগীতের প্রভাব সম্পর্কে এই নিন্দাবাক্য আমাদের কাছে নির্বিচার প্রশংসার চেয়ে অধিকতর মর্যাদাসূচক ব'লে মনে হয়। সংগীতের শারীরিক ক্রিয়াফল যেমন স্নায়ুতন্ত্রের বিকৃত উত্তেজনাপ্রবণতার তারতম্যের সঙ্গে বেশিকম হয়, তেমনি ধ্বনির নৈতিক প্রভাবও মনের এবং চরিত্রের স্থূলত্বের অনুপাতে কার্যকরী হয়। সংস্কৃতির মান যত নীচু হয়, তত এই সব ব্যক্তির ক্রিয়াক্ষমতা বেশি হয়। সকলেই এ কথা জানেন যে, অসভ্যদের মধ্যে সংগীতের ক্রিয়া সবচেয়ে শক্তিশালী।

কিন্তু সংগীতশিল্পের তত্ত্ব নিয়ে যারা বিচক্ষণ হয়ে উঠেছেন তাঁরা এতে নিরুৎসাহ হন না; এমন কি প্রাণীদেরও উপরে সংগীত কি ভাবে প্রভাব বিস্তার করেছে তার

বহু দৃষ্টান্ত তারা ভূমিকাস্বরূপ উদ্ধৃত করতে ভালোবাসেন। এ কথা সত্য, রণভেরীর ধ্বনি অশ্বের মধ্যে সাহস সঞ্চার করে এবং যুদ্ধের আগ্রহ বৃদ্ধি করে, বেহালা ভল্লুকের মধ্যে নাচের প্রবণতা জাগায় এবং বেহালার মনমাতানো সুরের সঙ্গে সঙ্গে ক্ষুদ্রকায় মাকড়সা এবং বিরাটকায় হাতীও দেহ দোলায়। কিন্তু কথা হচ্ছে এদের দলে থেকে সংগীতরসিক হওয়া কি খুব একটা সম্মানের বিষয়? পশুদের এই সব কৃতিত্বের পর আসে মানুষের কৃতিত্বের কথা। এদের অধিকাংশই হচ্ছে মহান আলেকজাণ্ডার সম্বন্ধে যে গল্প প্রচলিত আছে তার মত। টিমোথিউস-এর বাঁশি শুনে আলেকজাণ্ডার ক্ষিপ্ত হয়ে উঠেছিলেন এবং একটি গানের প্রভাবে আবার শান্ত হয়েছিলেন। আলেকজাণ্ডার-এর চেয়ে কম খ্যাত ডেনমার্ক-এর রাজা এরিকাস বোনাস সংগীতের প্রভাব পরীক্ষা করার জন্য বিখ্যাত একজন সংগীত-শিল্পীকে ডেকে পাঠিয়েছিলেন, তাঁর সামনে গান করবার জন্য। অবশ্য অস্ত্রশস্ত্র সব নাগালের বাইরেই রেখেছিলেন। গায়ক তাঁর স্বরের আরোহ-অবরোহ দিয়ে শ্রোতাদের মনে প্রথম বিষাদ জাগিয়ে তুললেন এবং অনতিবিলম্বে বিষাদের পরিবর্তন ঘটিয়ে হাসির বা হর্ষের উদ্রেক করলেন। এই হর্ষকে ক্রমে ক্রমে বাড়িয়ে উন্মত্ততার পর্যায়ে নিয়ে গেলেন। তারপর "রাজা কক্ষ থেকে জেগে বহির্গমন করলেন, অসি ধারণ করলেন এবং পার্শ্বে দণ্ডায়মান চারজনকে হত্যা করলেন" (এলবার্ট ক্রান্তসিয়াস ; ডেন ··, লিব···৫ম ও ৩য় অধ্যায়) জেনে রাখা ভালো তিনিই আমাদের মহাত্মা এরিক।

সংগীতের এই ধরনের নৈতিক প্রভাব যদি এখনও প্রচলিত থাকে, তা হ'ল যে যাদুকল্প শক্তি দম্ভভরে নিজের গণ্ডি পেরিয়ে গিয়ে, মনের চিন্তা ও সঙ্কল্পকে লেশমাত্র গ্রাহ্য না ক'রে, মানুষের মনকে বিভ্রান্ত ও প্রভাবাধীন ক'রে ফেলে সেই শক্তিকে নিরপেক্ষ দৃষ্টিতে বিচার করবার জন্য যে মানসিক স্থৈর্য অপেক্ষিত, তা পাওয়ার জন্য অবিরাম আমাদের মধ্যে ঘৃণামিশ্রিত ক্রোধ জাগিয়ে রাখা উচিত।

সংগীতের বিখ্যাত বিখ্যাত জয়চিহ্ন অধিকাংশই অতীতকালে লাভ করা গেছে—এই যে মন্তব্য তা আমাদের ঐগুলিকে শুধুমাত্র ইতিহাসের আলোকে দেখার জন্যই প্রেরণা দেয়।

এ বিষয়ে কোনো সন্দেহই নেই যে সংগীতের ক্রিয়া আমাদের উপরে যতখানি প্রাচীন জাতির উপরে তার চেয়ে অনেক বেশি প্রত্যক্ষ; কারণ সভ্যতার আদিম অবস্থায় মানুষ প্রাকৃতিক শক্তির দ্বারা যত অধিকতর সহজে প্রভাবিত হয়, সভ্য

অবস্থায় অর্থাৎ যখন বুদ্ধিশক্তি ও চিন্তাশক্তি উন্নততর স্তরে উন্নীত হয়, তত সহজে প্রভাবিত হয় না। এই স্বাভাবিক স্পর্শকাতরতা গ্রীকযুগের সংগীত দ্বারা বিশেষভাবে পরিপোষিত হয়েছিল। ঐ যুগের সংগীত, আধুনিক যুগে শিল্প বলতে যা বুঝায় সে অর্থে শিল্পপদবাচ্য ছিল না। ধ্বনি ও লয় প্রায় স্বতন্ত্রভাবেই নিজ নিজ কর্তব্য সম্পন্ন করত এবং তাদের দৈন্যক্লিষ্ট আড়ম্বর দিয়ে আধুনিক যুগের সংগীতের সমৃদ্ধ ও সুন্দররূপের স্থান পূরণ করার চেষ্টা করত। ঐ সময়ের সংগীত সম্বন্ধে যা-কিছু আমরা জেনেছি তা থেকে এই সিদ্ধান্তই করা যায় যে, তার কাজ ছিল নিছক ইন্দ্রিয়কে তৃপ্ত করা—অবশ্য সেই সীমার মধ্যে থাকলেও যথেষ্ট মাত্রায় সংস্কৃত করার সুযোগ তাতে ছিল। শিল্পের আধুনিক মানদণ্ডে বিচার করলে প্রাচীন যুগে সংগীত ব'লে কিছু ছিল না। থাকলে তা কখনই তিরোহিত হয়ে যেত না, প্রাচীন কাব্য, ভাস্কর্য ও স্থাপত্য পরবর্তী ক্রমোন্নতিতে যতখানি গুরুত্বপূর্ণ অংশ গ্রহণ করেছে, ততখানি গুরুত্বপূর্ণ অংশই গ্রহণ করত। ধ্বনির অতিসূক্ষ্ম সম্পর্কের গভীর অনুধ্যান বিষয়ে গ্রীকদের যে অনুরাগ তা সম্পূর্ণভাবে বৈজ্ঞানিক প্রশ্ন এবং আমাদের বর্তমান আলোচনার সঙ্গে তার কোনো সম্পর্ক নেই।

সুরসঙ্গতির (হারমোনি) অভাব, ছড়ার (রিসাইটেটিভ) অতি সংকীর্ণ পরিধির মধ্যে রাগ-বিস্তারের দৈন্য এবং শেষ পর্যন্ত প্রাচীন সুরকে যথার্থ সাংগীতিক রূপকল্পের বহুরূপিতায় বিস্তারিত করার সুযোগের অভাব, তখনকার সংগীতকে যথার্থ সংগীতশিল্পের মর্যাদা দেওয়ার পক্ষে সম্পূর্ণ অনুপযুক্ত ক'রে রেখেছিল। তখন সংগীতের কোনো স্বাতন্ত্র্যও ছিল না, কারণ সর্বদাই তা কবিতার, নৃত্যের ও মূকাভিনয়ের, অন্য ভাষায়, অন্যান্য শিল্পের আনুষঙ্গিক হয়ে থাকত। সংগীতের একমাত্র উদ্দেশ্য ছিল তালকে, বিভিন্ন যন্ত্রের ধ্বনিকে প্রাণবান ক'রে তোলা এবং শেষ পর্যন্ত, ছড়ার সুরকে চড়িয়ে দিয়ে শব্দের ও ভাবের ভাষ্য তৈরি করা। এই কারণে সংগীতের কাজ খুবই সীমাবদ্ধ, বিশেষ ক'রে ইন্দ্রিয়-তোষণের এবং সংকেতের গণ্ডির মধ্যে সীমাবদ্ধ ছিল। এইসব দিকে মনোযোগ নিবদ্ধ রাখার ফলে স্বাভাবিক ভাবেই এগুলিকে খুব শক্তিশালী ফলপ্রসূ মাধ্যমে পরিণত করা হয়েছিল। প্রাচীন যুগের সংগীতের, সাংগীতিক উপাদান প্রচুর চিন্তার, এমন কি প্রত্যেকটির পর্দার বিশেষত্ব অনুসারে এবং বর্ণিত ও সংগীত শব্দের সঙ্গে খাপ খাওয়ানোর জন্য ডেমিসেমিটোরস এবং এনহারমোনিক ফ্যামিলি অফ সাউণ্ডস্-এর ব্যবহার, আধুনিক যুগের সংগীত খুব অল্পই জানে। তাদের সংকীর্ণ গণ্ডির মধ্যে এই সকল

সূক্ষ্ম সম্পর্ক, অধিকতর স্পর্শকাতর শ্রোতাদের সম্ভোগের জন্য অনিবার্যই ছিল। যেমন গ্রীকদের কান আমাদের কানের চেয়ে ধ্বনির অনন্ত সূক্ষ্ম পার্থক্য গ্রহণে সমর্থ ছিল, কারণ সদাপরিবর্তনশীল তালের প্রভাবাধীন ছিল, তেমনি ঐ সকল জাতি স্বভাবতঃই আমাদের অপেক্ষা, সংগীতোদ্দীপিত আবেগের প্রতি অনুরক্ত ছিল এবং আবেগের দ্বারা সহজে বিচলিত হ'ত। আমরা সংগীতের রূপকল্পের সৌন্দর্য উপলব্ধি ক'রে ধ্যানজনিত আনন্দ পাই এবং সেই আনন্দ-ধ্বনির ঔপাদানিক প্রভাবকে পক্ষাঘাতগ্রস্ত ক'রে রাখে। অতএব প্রাচীনকালে সংগীতের ক্রিয়া কেন এত তীব্র ছিল তা বুঝতে কোনো কষ্ট হয় না।

যে অল্প কয়েকটি কাহিনীতে, গ্রীক সংগীতের কয়েকটি ঠাঁটের সুনির্দিষ্ট ফল সম্বন্ধে বিবরণ দেওয়া হয়েছে, তাদের সম্পর্কে এই একই কথা প্রযোজ্য। তাদের ব্যাখ্যা পাওয়া যাবে, বিভিন্ন ঠাঁটের সতর্ক পৃথকীকরণের মধ্যে, কারণ এক এক ঠাঁটকে অন্যনিরপেক্ষভাবে এক একটি নির্দিষ্ট উদ্দেশ্যে প্রয়োগ করা হয়েছে। ডোরিক ঠাঁট ব্যবহার করা হ'ত গম্ভীর বিশেষতঃ ধর্মীয় অনুষ্ঠানে, ফ্রিজিয় ঠাঁট দিয়ে সৈন্যদের প্রাণে গ্রীকরা সাহস সঞ্চার করত, লিডিয়ান ঠাঁট শোক ও বিষাদ প্রকাশ করত, যেখানেই এইয়োলিয়ান বাজানো হ'ত, সেখানেই বুঝতে হবে প্রেম-নিবেদন এবং ভোজোৎসব হচ্ছে। চারটি প্রধান ঠাঁটে কঠোরভাবে এবং প্রথানুসারে ভাগ ক'রে নেওয়ার এবং তাদের দিয়ে সব রকম মনোভাব ব্যক্ত করার, এবং ঐ সব ঠাঁটের সঙ্গে খাপ না খাইয়ে কবিতা আবৃত্তি না করার ফলে প্রত্যেকের মনে কোন একটি বিশেষ ঠাঁটের ধ্বনিসমূহ শুনে তার আনুষঙ্গিক ভাবাবেগকে স্মরণ করার প্রবণতা এসে গিয়েছিল। এই একপেশে চর্চার ফলে সংগীত অন্যান্য শিল্পের অপরিহার্য ও অনুগত সহকারী হয়ে দাঁড়িয়েছিল। শিক্ষানৈতিক, রাজনৈতিক এবং অন্যান্য উদ্দেশ্য সিদ্ধির উপায় হয়ে উঠেছিল। সব কাজের সেবিকা হয়েছিল, কিন্তু স্বতন্ত্র শিল্পের মর্যাদা সে পায়নি। ফ্রিজিয় ঠাঁটের সুর যদি যোদ্ধাদের মনে দুঃসাহসিক কাজ করার উদ্দীপনা জাগানোর জন্য যথেষ্ট ব'লে বিবেচিত হয়ে থাকে, ডোরিক সংগীত দিয়ে যদি বিধবাদের মনে পতিভক্তি সুরক্ষিত করা সম্ভব হতে থাকে, তাহলে গ্রীক ঠাঁটের অবলুপ্তি নিয়ে সেনাপতিরা এবং স্বামীরা শোচনা করুন। তা নিয়ে শিল্পতত্ত্বের ছাত্রদের এবং সুরকারদের আক্ষেপ করার কিছু নেই।

আমাদের মতে, এই বিকৃতিদুষ্ট স্পর্শকাতরতা বা সমবেদনশীলতা বিশুদ্ধ

এবং স্বেচ্ছাকৃত মনন-ক্রিয়ার সম্পূর্ণ বিপরীত। এই বিশুদ্ধ ধ্যানক্রিয়াই সংগীত সম্ভোগের যথার্থ এবং শৈল্পিক রীতি। এর সঙ্গে তুলনায়, গীতকামুকদের ভাবোন্মত্ততা বর্বরদের স্থূল আবেগেরই সমপর্যায়ে পড়ে। সুন্দর ভোগ্য নয়, উপভোগ্য, 'শৈল্পিক উপভোগ' কথাটিই তার স্পষ্ট প্রমাণ। ভাবপ্রবণরা অবশ্য একে সংগীতের সর্বশক্তিমত্তার প্রতি অবিশ্বাস, প্রত্যেকটি সুর রচনার মধ্যে তাঁরা যে আবেগের আন্দোলন ও দ্বন্দ্ব আবিষ্কার করেন এবং যার শক্তি তাঁরা পূর্ণমাত্রায়ই অনুভব ক'রে থাকেন, সেই আবেগের প্রতি উপেক্ষা ব'লে মনে করেন। তাঁদের সঙ্গে যাঁরা একমত হতে পারেন না, তাঁদের মতে তাঁরা উদাসীন অসমবেদনশীল এবং শুষ্ক নৈয়ায়িক, তাতে কিছু যায় আসে না। কারণ, সৃজনশীল একটি মন কি ক'রে তার যাদুর চাবিকাঠি দিয়ে মৌল উপাদানের এক নতুন জগতের তালা খুলছে তা অনুসরণ করা, কি ক'রে তার আদেশমাত্র উপাদানগুলি সব রকম সম্ভাব্য সংযোগে অনুপ্রবিষ্ট হয়, কি ক'রে গড়ে তোলে ও ভেঙে ফেলে, সৃষ্টি ও ধ্বংস করে, যে শিল্প কানকে সবচেয়ে সূক্ষ্ম ও পূর্ণকে উপলব্ধির ইন্দ্রিয়ে উন্নীত ক'রে সেই শিল্পের সমস্ত সম্পদকে নিয়ন্ত্রিত করে তা নিরীক্ষণ করা, অবশ্যই মহত্ত্ববর্ধক ও উৎকর্ষসাধক। যা আমাদের মধ্যে সমসংবেদনের প্রতিক্রিয়া জাগায়, তাতে লেশমাত্র শিল্পসম্ভোগের আবেগ থাকে না। আমরা শিল্পাস্বাদনের অভিপ্রায়ে শান্ত অথচ অতিশয় স্পর্শকাতর চিত্ত নিয়েই আমাদের সম্মুখে উপস্থিত শিল্পকে উপভোগ ক'রে থাকি, এবং শেলিং যাকে খুবই যথার্থভাবে 'সৌন্দর্যের মহীয়ান ঔদাসীন্য' বলেছিলেন তার মর্ম সম্যগ্‌ভাবে বুঝতে পারি। এইভাবে তীক্ষ্ণ দৃষ্টি নিয়ে সংগীত উপভোগই সবচেয়ে মর্যাদাজনক ও হিতকর রীতি; তবে খুব সহজসাধ্য ব্যাপার নয়।

সংগীত শোনার সময় মন যে যে ভাবে কাজ করে এবং যা শোনাকে আনন্দের বিষয়ে পরিণত করে তাদের প্রধান বিষয়টিকেই অনেক সময় উপেক্ষা করা হয়। আমরা বলছি সেই বৌদ্ধিক তৃপ্তির কথা যা শ্রোতা সর্বদাই রচয়িতার অভিপ্রায় অনুধাবন এবং প্রত্যাশা করার ভিতর দিয়ে পেয়ে থাকেন—এই দেখা গেল প্রত্যাশা পূরণ হ'ল, আবার দেখা গেল যা প্রত্যাশা করা হয়েছে তা ভুল। অবশ্য এই ব্যাপারটি—এই বৌদ্ধিক প্রবাহ এবং প্রতিপ্রবাহ, এই নিয়ত দেওয়া এবং নেওয়া অজ্ঞাতসারেই এবং বিদ্যুৎগতিতেই ঘ'টে থাকে। কেবলমাত্র সেই সংগীতই যথার্থ শৈল্পিক উপভোগ যোগাতে পারে যা সুরস্রষ্টার অভিপ্রায়কে ঘনিষ্ঠভাবে

অনুসরণ করার ব্যাপারটিকে জাগ্রত ও পুরস্কৃত করে এবং যাকে অতি যুক্তিযুক্ত ভাবেই কল্পনার ভাবনা বলা যেতে পারে। বাস্তবিকই মানসিক ক্রিয়া ব্যতীত কোনরূপ শৈল্পিক উপভোগ সম্ভব নয়। কিন্তু উল্লিখিত মানসিক ক্রিয়ার প্রকৃতি সংগীতের ক্ষেত্রে একটু বিশিষ্ট। কারণ এই ক্রিয়ার যে ফল তা স্থিতিশীল এবং সমগ্র মূর্তি নিয়ে একই সঙ্গে মনের কাছে উপস্থিত হওয়ার পরিবর্তে ধীরে ধীরে গ'ড়ে উঠে। ফলে শ্রোতার পক্ষে কোনো একটি বিশেষ স্থানে থেমে দাঁড়ানো অথবা ভাবনাপ্রবাহকে ব্যাহত করা সম্ভব নয়। বস্তুত: এ সবচেয়ে সতর্ক পর্যবেক্ষণ এবং অক্লান্ত মনোযোগ দাবি করে। জটিল রচনার ক্ষেত্রে, এ মানসিক পরিশ্রমেও পরিণত হতে পারে। অনেক ব্যক্তি, শুধু ব্যক্তি কেন, অনেক জাতিও খুব অনিচ্ছা সহকারেই এই পরিশ্রমের দায়িত্ব গ্রহণ ক'রে থাকেন। ইতালিতে 'সোপ্রাণো'র একচেটে আধিপত্যের কারণ ইতালীয় জাতির মানসিক আলস্য, উত্তরদেশীয় জাতিরা যতখানি একাগ্র মন নিয়ে যে-ভাবে বাদী-সম্বাদী সুরের জটিলতায় ভরা 'Chef d'oevre' শুনতে এবং উপভোগ করতে সমর্থ, ইতালীয়রা মনকে অত ঐকান্তিকভাবে নিবদ্ধ করতে সক্ষম নয়। অন্যপক্ষে, যাদের মানসিক শক্তির সঞ্চয় অল্প, তারা অল্পেই সন্তুষ্ট হয়। এই ধরণের সংগীত-মাতালরা এত পরিমাণ সংগীত গিলতে পারে যা দেখে শিল্পরুচি-সম্পন্ন মন ভয়েই সঙ্কুচিত হবে।

প্রত্যেক শৈল্পিক উপভোগে মানসিক ক্রিয়া অবশ্যম্ভাবী সহযোগী এবং একই সংগীত-শ্রবণকারীদের মধ্যে এই ক্রিয়ার প্রচুর তারতম্য দেখা যায়। যারা ইন্দ্রিয় ও আবেগপরায়ণ তাদের মধ্যে এই ক্রিয়া সবচেয়ে কম মাত্রাতে নেমে যেতে পারে, অন্যপক্ষে উচ্চ-বুদ্ধিসম্পন্ন ব্যক্তিদের মধ্যে, এই মানসিক ক্রিয়াই একমাত্র হয়ে পাল্লা উলটে দিতে পারে। এই দ্বিতীয় শ্রেণীর মনই, আমাদের মতে, আদর্শের (গোল্ডেন মিন) কাছাকাছি পৌঁছতে পারে। মত্ত হওয়ার জন্য দুর্বলতা ছাড়া আর কিছুরই দরকার হয় না, কিন্তু যথার্থ শৈল্পিক শ্রবণ নিজেই একটা শিল্প।

সংবেদনে ও আবেগে মেতে উঠার অভ্যাস সাধারণতঃ তাদের মধ্যে সীমাবদ্ধ যাদের সংগীতসৌন্দর্যের শৈল্পিক সমালোচনার প্রাথমিক জ্ঞানটুকুও নেই। যারা সংগীতবিদ্যায় অদীক্ষিত, তাঁদের মধ্যে আবেগ (ফিলিংস) প্রাধান্য পেয়ে থাকে, অন্যপক্ষে শিক্ষিত সংগীতকারদের কাছে আবেগের স্থান পশ্চাৎভূমিতে। শ্রোতার

মনে শৈল্পিক উপাদান (যেমন শিল্পকর্মেও) যত বেশি, তত তা নিছক ইন্দ্রিয়ভোগ্য উপাদানের প্রভাবকে প্রতিহত করে। এই কারণেই তত্ত্ববিদদের বহুকাল প্রচলিত এই সিদ্ধান্তটি—'গম্ভীর সংগীত বিষাদের ভাব জাগায় এবং চটুল সংগীত আমাদের উৎফুল্ল ক'রে তোলে'—সব সময় সত্য নয়। যদি প্রত্যেকটি অন্তঃসারশূন্য মৃত-ব্যক্তির আত্মার সদ্‌গতির জন্য—রচিত প্রত্যেকটি শবযাত্রা সংগীতের বিশৃঙ্খল ধ্বনি বা কোলাহল এবং প্রত্যেক নাকি-সুরের 'এডাগিয়ো'—আমাদের বিষণ্ণ করার ক্ষমতা রাখত তাহলে ঐ জগতে কে বাঁচতে চাইত? সৌন্দর্যের উজ্জ্বল দৃষ্টি নিয়ে যে রচনা আমাদের মুখের দিকে তাকায়, তা যুগের সমস্ত দুঃখকে রূপ দেওয়ার চেষ্টা করা সত্ত্বেও আমাদের আনন্দ দানই করে। কিন্তু ভার্ডি-রচিত শেষ সুরের কোলাহলময় উল্লাস অথবা মুসার্ড-রচিত নৃত্য (কোয়াড্রিল) আমাদের মনে সর্বদা আনন্দের উদ্রেক করে না।

অশিক্ষিত অপেশাদার এবং ভাবপ্রবণ শ্রোতারা সংগীতটি হর্ষজনক বিষাদজনক এই প্রশ্ন করতেই অভ্যস্ত, অন্য পক্ষে শিক্ষিত গায়করা প্রশ্ন করেন সংগীতটি ভাল কি মন্দ। এইসব প্রশ্নে যে ছায়াপাত ঘটায় তা থেকেই স্পষ্টভাবে বুঝা যায়, প্রশ্নকর্তারা আলোকের উৎসের দিকে চেয়ে কে কোথায় দাঁড়িয়ে আছেন।

যদিও আমরা একথা বলছি যে যথার্থ শিল্পসম্ভোগ নির্ভর করে রচনাটির শৈল্পিক উৎকর্ষের উপরে, তাই ব'লে এ কথার অর্থ এ নয় যে বিউগলের একটি আহ্বান অথবা পাহাড়ে কোনো 'ওডেলিঙ'-এর (yodeling) শব্দ, কোনো কোনো সময়ে আমাদের মনে সর্বোৎকৃষ্ট সুরসঙ্গতির অপেক্ষা বেশি আনন্দ দিতে পারে না। এই সমস্ত ক্ষেত্রে সংগীত শিল্পের পরিবর্তে প্রকৃতির সহজ আকর্ষণের বা সৌন্দর্যেরই অন্তর্ভুক্ত। এই মানসিক অবস্থা ধ্বনির কোনো বিশেষ সংযোগ দ্বারা সৃষ্ট হয় না, সৃষ্ট হয় বিশেষ ধরনের স্বাভাবিক ক্রিয়ার ফলেই এবং প্রভাবের দিক থেকে, এ পরিবেশের প্রাকৃতিক সৌন্দর্যের সঙ্গে এবং ব্যক্তিগত মানস-গঠনের সঙ্গে যুক্ত হয়ে শৈল্পিক উপভোগকে সম্পূর্ণ আচ্ছন্ন ক'রে ফেলে। অতএব বিশুদ্ধ প্রাকৃতিক শৈল্পিকের চেয়ে প্রধান হয়ে উঠতে পারে। তথাপি শিল্প-সৌন্দর্যবিজ্ঞান হিসাবে শিল্পতত্ত্ব সংগীতকে শুধু শিল্প হিসাবেই বিচার করতে পারে। সুতরাং মানবিক মনোসৃষ্টি হিসাবে, মূল উপাদানের বিশিষ্ট সমাবেশ হিসাবে বা বিশুদ্ধ ধ্যানের বিষয় হওয়ার যোগ্য সেই সমস্ত ক্রিয়াকল ছাড়া আর কোনো কিছুর দিকেই সে দৃষ্টিপাত করবে না।

এখন, সংগীতের শৈল্পিক উপভোগের সবচেয়ে মুখ্য সর্ত হ'ল, যে সংগীতই হ'ক অথবা যে ধরনের রচনাই হ'ক, রচনা হিসাবেই রচনাটিকে শোনা। যে মুহূর্তে সংগীতকে মানসিক ভাব উদ্রেক করার উপায়রূপে ব্যবহার করা হয়, সহায়ক অথবা অলংকার হিসাবে প্রয়োগ করা হয়, তখনই তা বিশুদ্ধ সংগীতশিল্প হওয়ার মর্যাদা হারিয়ে ফেলে। প্রায়শঃই সংগীতের উপাদানগত ধর্মকে শৈল্পিক সৌন্দর্যের সঙ্গে গুলিয়ে ফেলা হয়। অন্য ভাষায় বললে বলা যায়, অংশকে সমগ্র ব'লে ভুল করা হয় এবং অবর্ণনীয় বিভ্রান্তির সৃষ্টি হয়। সংগীত সম্বন্ধে যে শত শত উক্তি করা হয়েছে, তারা ঠিক শিল্পের স্বরূপের প্রতি প্রযোজ্য নয়, সংগীতে উপাদান ইন্দ্রিয়ের উপর যে প্রতিক্রিয়া সৃষ্টি করে সেই ঐন্দ্রিয়িক ক্রিয়ার প্রতিই প্রযোজ্য।

শেক্সপীয়রের চতুর্থ হেনরী যখন মৃত্যুশয্যায় শুয়ে সংগীতকে আহ্বান করেছিলেন, তখন নিশ্চয়ই মনোযোগ দিয়ে সংগীত শোনার জন্য করেননি, করেছিলেন মোহজনক উপাদান দিয়ে স্বপ্নজড়িমায় চেতনকে আচ্ছন্ন করার উদ্দেশ্যেই। তারপর পোরশিয়া ও বেসানিও ('ভেনিস-এর বণিক', ৩য়-অঙ্ক) বাক্স নির্বাচনের সময় যে সংগীত বাদিত হয়েছিল তা মনোযোগ দিয়ে শোনেননি। জে. স্ট্রাউস্ তার নৃত্যের জন্য অতিমৌলিক ও মনমাতানো সংগীত রচনা করেছিলেন, কিন্তু তা যখন নৃত্যশিল্পীদের নিছক লয় রাখার কাজে ব্যবহৃত হয় তখন আর তা শিল্প থাকে না। এই সমস্ত ক্ষেত্রে, যে উদ্দেশ্যে সংগীতকে ব্যবহার করা হচ্ছে সেই উদ্দেশ্য সিদ্ধ করার সামর্থ্য যতক্ষণ আছে ততক্ষণ সংগীতের গুণাগুণ বিচার করা সম্পূর্ণ নিরর্থক এবং যেখানেই ব্যক্তিত্বের প্রশ্ন উপেক্ষণীয় হয়ে দাঁড়ায় সেখানেই আমরা পর পর সাজানো কতকগুলি শব্দ পাই, সংগীতকে পাই না। যিনি সংগীত শোনার পর কেবলমাত্র ভাবাবেগের অস্পষ্ট অনুভূতি বহন না ক'রে রচনা-বিশেষের নির্দিষ্ট ও স্থায়ী রূপটি অন্তরে বহন করেন, শুধু তিনিই যথাযথভাবে সংগীত শোনেন এবং উপভোগ করেন। যে সমস্ত প্রতীতি আমাদের মনকে উন্নত করে তারা এবং ঐসব প্রতীতির মনস্তাত্ত্বিক ও শারীরবৃত্তিক তাৎপর্য শিল্পসমালোচককে বিশিষ্ট কার্যফলের ঐন্দ্রিয়িক ও শৈল্পিক উপাদানের মধ্যে পার্থক্য-বিচারে নিশ্চয়ই বাধা দেবে না। শৈল্পিক দৃষ্টিভঙ্গী থেকে সংগীতকে কারণ হিসাবে না দেখে কার্য হিসাবে, উৎপাদক হিসাবে না দেখে উৎপন্ন দ্রব্য হিসাবে দেখাই উচিত।

যত লোকে ধ্বনির স্বাভাবিক ক্রিয়াকে যথার্থ সংগীতের সঙ্গে গুলিয়ে ফেলে তত তারা সংগীতকে ছন্দোবিধি থেকে, স্থিতি ও গতি থেকে, বিসম্বাদ ও সম্বাদ প্রভৃতি

ধর্ম থেকে পৃথক করতে ব্যর্থ হয়। সংগীতের দর্শনের বর্তমান অবস্থা সংগীতের এবং দর্শনের উভয়েরই স্বার্থে প্রাচীন গ্রীসের লোকেরা সংগীতকে যে অর্থে ব্যবহার করতেন সেই ব্যাপক অর্থে স্বীকার করতে আমাদের নিষেধ করে। আমরা জানি গ্রীকরা সব রকমের বিজ্ঞানের ও কলার এবং মানসিক বৃত্তির অনুশীলনে সংগীত ব্যবহার করতেন। 'ভেনিস-এর বণিক' নাটকের (৫ম অঙ্কের ১ম দৃশ্য) সংগীতের যে বিখ্যাত প্রশস্তিবচন পাওয়া যায় তা ঐরূপ ধারণাগত বিভ্রান্তিরই ফল, সংগীতকে শ্রুতিমধুর ধ্বনিসাম্য এবং ছন্দের সঙ্গে এক ক'রে ফেলা হয়েছে। এই ধরনের সূত্রে অর্থকে খুব বেশি বদল না ক'রেও সংগীতের স্থলে 'কাব্য', 'কলা' অথবা 'সৌন্দর্য' শব্দও বসাতে পারি। অন্যান্য শিল্পের তুলনায় সংগীত যে একটু বেশি সুবিধা ভোগ করে তার কারণ সংগীতের প্রশ্নাধীন জনপ্রিয়তা। একটু আগেই উদ্ধৃত পংক্তিগুলির মধ্যে এর প্রমাণ পাওয়া যায়। এই উদ্ধৃতাংশ প্রাণীদের উপর সংগীতের স্নিগ্ধকর প্রভাবের প্রশংসায় পরিপূর্ণ, অর্থাৎ সংগীতকে আবার 'ভ্যান আকেন'-এর ভূমিকা গ্রহণ করানো হয়েছে।

সবচেয়ে শিক্ষাপ্রদ উদাহরণ পাওয়া যাবে রেটিনা-র সংগীত বিষয়ক পত্রাবলীতে, যাকে গ্যেটে বিনয়ের সঙ্গে 'সাংগীতিক বিস্ফোরণ' ব'লে অভিহিত করেছিলেন। অতিভক্তের খাঁটি উদাহরণ হিসাবেই যেন রেটিনা দেখিয়েছেন—সংগীতকে যে-কোনো-রূপ ব্যবহারে লাগানোর উদ্দেশ্যে, 'সংগীত' কথাটির অর্থকে কত অনুচিতভাবে ব্যাপক ক'রে তোলা যেতে পারে। সংগীত সম্বন্ধে প্রকাশ্যভাবে বললেও তিনি সর্বদাই মনের উপর রহস্যময় প্রভাবের কথা বলেছিলেন এবং জীবন্ত কল্পনার স্বপ্নে বিভোর হয়ে নিজেকে স্বেচ্ছায় নিরাবেগ অনুসন্ধান বা বিচারের অনুপযুক্ত ক'রে তুলেছেন। সাংগীতিক রচনাকে তিনি প্রাকৃতিক সৃষ্টি ব'লে মনে করেন, মানবিক মনের সৃষ্টি ব'লে মনে করেন না। সুতরাং সংগীতকে তিনি সর্বদাই নিছক প্রাকৃতিক বস্তু হিসাবেই গণ্য করেন। অসংখ্য ঘটনায় রেটিনা বা 'সাংগীতিক' শব্দটি প্রয়োগ করেছেন এবং তার একমাত্র কারণ এই যে সংগীতের সঙ্গে তাদের কোনো-না-কোনো বিষয়ে ঐক্য আছে। যেমন ধ্বনিমাধুর্য, ছন্দোলয় এবং আবেগোদ্দীপনার ক্ষমতা। প্রশ্নটি অবশ্য এই সব বিচ্ছিন্ন উপাদান নিয়ে নয়, যে বিশেষ ধাঁচে ঐগুলিকে সংযুক্ত করা হয় এবং যার মাধ্যমে তাদের শিল্পের পদবীতে উন্নীত করা হয়, তা নিয়েই। এই কল্পনাতুরা মহিলা খুব স্বাভাবিকভাবেই গ্যেটেকে এবং স্বয়ং খ্রীষ্টকেও মহান সুরশিল্পী ব'লে গণ্য করেন—যদিও খ্রীষ্ট

সুরশিল্পী ছিলেন কি না তা কেউই জানেন না, এবং প্রত্যেকেই জানেন গ্যেটে গায়ক ছিলেন না।

ঐতিহাসিক পদ্ধতিতে বস্তুকে পর্যবেক্ষণ করাকে এবং শিল্পীর স্বাধীনতাকে আমরা সম্মান করি এবং কেন এরিস্টফেনিস তাঁর 'বোলতা' নাটকে উচ্চ সংস্কৃতি-সম্পন্ন মনকে 'প্রাজ্ঞ এবং সুরমধুর' বিশেষণে বিশেষিত করেছেন তা সম্যক বুঝতে পারি। ওহেলেনশ্লাগের-এর 'সুরময় দৃষ্টি' ছিল—কাউন্ট বার্নহার্ডট-এর এই উক্তিও খুবই তাৎপর্যপূর্ণ। বৈজ্ঞানিক আলোচনায় অবশ্য আমরা সংগীতের শৈল্পিক অর্থ ছাড়া আর সব অর্থই বাদ দিয়ে রাখব, যদি না এই অতিপরিবর্তনশীল বিজ্ঞানকে দৃঢ় ভিত্তির উপরে স্থাপিত করার সব আশা আমরা ত্যাগ করি।

ষষ্ঠ অধ্যায়

সংগীত ও প্রকৃতি

প্রকৃতির সঙ্গে সম্বন্ধ নির্দেশ ক'রে বস্তুকে বিচার করা খুবই প্রয়োজনীয় পদ্ধতি এবং তাতে অতি গুরুত্বপূর্ণ ফল পাওয়ার সম্ভাবনা থাকে। যিনি এ যুগের নাড়ীর সামান্যতম স্পন্দন অনুভব করেছেন, তিনিই জানেন যে এই ধারণা দ্রুত প্রসার লাভ করছে। আধুনিক কালের সমস্ত গবেষণায়, প্রকৃতির নিয়মের আলোকে ঘটনাকে বিচার করার প্রবল প্রবণতা দেখা যায়; তার ফল দাঁড়িয়েছে এই যে, এমন কি অতিবিমূর্ত বিষয়ের আলোচনাও প্রকৃতি-বিজ্ঞানের প্রচলিত পদ্ধতির কেন্দ্রের দিকে অতিপ্রত্যক্ষভাবে আকৃষ্ট হয়। শিল্পতত্ত্ব বিজ্ঞানের নিজের অস্তিত্বকে নস্যাৎ করতে না ইচ্ছুক হ'লে যে সূক্ষ্ম সূত্র ও জটিল মূল শিল্পকে প্রাকৃতিক বস্তু-নিচয়ের সঙ্গে সংযুক্ত ক'রে রেখেছে তা জানা উচিত। এখন প্রকৃতি ও সংগীতের মধ্যে যে সম্বন্ধ বর্তমান তা সংগীত শিল্পতত্ত্বের একটি অতিগভীর সত্যকে প্রকাশ করছে এবং এই সম্বন্ধের যথার্থ উপলব্ধির উপরেই এর সবচেয়ে কঠিন কঠিন সমস্যার মীমাংসা এবং বিতর্কমূলক বিষয়ের সমাধান নির্ভর করছে।

শিল্পকে প্রথমতঃ ক্রিয়াশীলরূপে না বিবেচনা ক'রে যদি জড় রূপে দেখা যায়, তাহলে দেখা যাবে যে পারিপার্শ্বিক প্রকৃতির সঙ্গে শিল্পের দু'রকমের সম্বন্ধ রয়েছে; প্রথমতঃ যে উপাদান থেকে সে সৃষ্টি করে সেই স্থূলবস্তুর দিক দিয়ে সম্বন্ধ, দ্বিতীয়তঃ বাহ্যিক জগৎ শিল্পসৃষ্টির জন্য যে রূপসমূহ যোগায় সেই সুন্দর রূপগুলির দিক দিয়ে সম্বন্ধ। দুই ক্ষেত্রেই, শিল্পের পক্ষে প্রকৃতি যেন সদয়া হিতকারিণী, কারণ সবচেয়ে অপরিহার্য প্রয়োজনীয় উপকরণ সে যোগায়। আমাদের এখনকার চেষ্টা হবে, সংগীতশিল্পতত্ত্ব-বিজ্ঞানের স্বার্থে, ঐ সকল উপকরণের হিসাব নেওয়া এবং সংগীতের ভাগ্যে প্রকৃতির বুদ্ধিগত তথা অসম দানের কি অংশ পড়েছে তা অনুসন্ধান করা।

কোন্ অর্থে প্রকৃতি সংগীতকে উপাদান যোগায় তা পরীক্ষা ক'রে আমরা দেখতে পাই যে, যে উপাদান থেকে মানুষ সুর বা ধ্বনি বের করার চেষ্টা করে সেই স্থূল উপাদান ছাড়া প্রকৃতি আর কিছুই দেয় না। পাহাড়ের নিঃশব্দ ধাতুমিশ্র পদার্থ, বনের কাঠ, প্রাণীর চামড়া ও নাড়ীভুঁড়ি প্রভৃতি হচ্ছে সেই সব কাঁচা মাল যা দিয়ে সুরেলা ধ্বনির সৃষ্টি করা হয়। অতএব প্রথমেই, আমরা পাচ্ছি সেই উপাদানকে যা থেকে মূল উপাদান অর্থাৎ উঁচু অথবা নীচু পর্দার ধ্বনি, এককথায় পরিমেয় স্বর,

তৈরি করা যায়। এই শেষোক্তটি সব সংগীতেরই পক্ষে প্রাথমিক এবং অপরিহার্য। কারণ সংগীতের কাজই হচ্ছে এই সব স্বরকে এমনভাবে মেশানো যাতে রাগ ও স্বরসংহতি—সংগীতের দুটি প্রধান অঙ্গ—তৈরি হয়ে উঠে। এই দুটির কোনোটিই প্রকৃতির স্বয়ংসৃষ্ট দান হিসাবে আমরা পাইনে, দুটোই মানুষের মনের সৃষ্টি।

পরিমেয় সুরের নিয়মতন্ত্রসম্মত পারম্পর্য যাকে আমরা 'রাগ' (মেলোডি) বলি, প্রকৃতির মধ্যে পাওয়া যায় না; এমন কি তার অতিপ্রাথমিক রূপেও নয়। প্রকৃতিতে যে শব্দ-ব্যাপার ঘটে, তার মধ্যে বুদ্ধিকৃত কোনো মাত্রানুপাত থাকে না, অথবা ঐ সব শব্দকে স্বরগ্রামে পরিণত করা যায় না। রাগ (মেলোডি) হচ্ছে সেই 'মূল শক্তি', জীবনীশক্তির উৎস, সংগীতদেহের আদিম কোষ, যার সঙ্গে, রচনার চাল ও বিস্তার ঘনিষ্ঠভাবে সম্বদ্ধ।

প্রকৃতির মধ্যে যেমন রাগরূপ খুব কমই পাওয়া যায়, তেমনি পাওয়া যায় না সুমহান সুরসঙ্গতি; সাংগীতিক অর্থে সঙ্গতি বলতে বুঝায় কয়েকটি সুরের যুগপৎ সংঘটনা। প্রকৃতির মধ্যে কেউ কখন কি সুরত্রয়ী (ট্রাইয়্যাড) ষষ্ঠ অথবা সপ্তম স্বরসঙ্গতি দেখেছেন? রাগের মতো স্বরসঙ্গতিও মানুষেরই সৃষ্টি এবং বহু পরবর্তী যুগের ঘটনা।

গ্রীকরা স্বরসঙ্গতির কিছুই জানত না। বর্তমান কালে এশিয়ার জাতিরা যে ভাবে গান করে তেমনি ভাবে স্বরাষ্টকে অথবা সমবেতভাবে গান করত। বিষম স্বরের ব্যবহার (তৃতীয় এবং ষষ্ঠ তাদের মধ্যে অন্তর্গত) ক্রমশঃ দ্বাদশ শতাব্দীতে প্রচলিত হয়েছিল এবং পঞ্চদশ শতাব্দীতে এসে সুরের বিস্তার বা পরিবর্তনের জন্য, কেবলমাত্র অষ্টকই ব্যবহৃত হ'ত। আমাদের বর্তমান স্বরসঙ্গতিতন্ত্রে যতগুলি বিরতির ব্যবহার করা হয় সেগুলি একে একে আবিষ্কৃত হয়েছিল এবং ঐ এক অকিঞ্চিৎকর বস্তু লাভ করতে এক শতাব্দীরও অধিককাল আবশ্যক হয়েছিল। আমাদের যুগের অতি দুরধিগম্য পাহাড়ের একটি মেষপালিকা যা করতে পারে অর্থাৎ তৃতীয় তন্ত্রীতে গান করতে পারে। প্রাচীনযুগে যে সবচেয়ে বেশি শিল্পচর্চা করেছিল সেই জাতি অথবা মধ্যযুগের প্রথমাংশের সবচেয়ে বিদগ্ধ রচয়িতা তা করতে পারেননি। তবে একথা মনে করলে চলবে না যে, স্বরসঙ্গতির প্রবর্তন, সংগীতের পক্ষে আলোকের একটা বাড়তি উৎস হয়েছিল, কারণ স্বরসঙ্গতির মাধ্যমেই সংগীতশিল্প প্রথম গাঢ় অন্ধকার থেকে উত্থিত হয়েছিল। 'যথার্থ সংগীত তার আগে জন্মগ্রহণ করেনি' (লাগেলি)।

আমরা দেখেছি যে প্রকৃতি সুর ও স্বরসঙ্গতির দিক থেকে নিঃস্ব। কিন্তু ঐ দু'টিকে নিয়ন্ত্রিত করে যে তৃতীয় অঙ্গ, তা মানুষের আগেও ছিল এবং কাজেই তা মানুষের সৃষ্টি নয়। এই অঙ্গই হচ্ছে ছন্দ। অশ্বের কদমে, যাঁতাকলের খট্‌খট্ শব্দে, গায়ক-পাখীর এবং তিতির পাখীর মতো পাখীদের গানে, পরম্পরিত-লয়ানুসারী গতির নির্দিষ্টকাল ব্যবধানে আবর্তনের উপাদান পাওয়া যায় এবং সমষ্টিগতভাবে দেখলে দেখা যায় এটা একটা বুদ্ধিগ্রাহ্য সমগ্ররূপে পরিণত হয়েছে। সমস্ত শব্দ না হ'লেও প্রকৃতির অনেক শব্দই ছন্দোময় এবং এই সব শব্দে দ্বিকালমাত্রিক ছন্দ (উত্থানে ও পতনে, জোয়ারে ও ভাটায় ব্যক্ত হয়) অবশ্যই লক্ষ্য করতে পারা যায়। কিন্তু যে বিষয়ে প্রাকৃতিক ছন্দ মানবিক সংগীত থেকে ভিন্ন তা খুবই স্পষ্ট। সংগীতে কোনো স্বাধীন ছন্দ নেই; ছন্দোলয়ে প্রকাশিত সুরে ও স্বরসঙ্গতির সঙ্গেই তা যুক্ত হয়ে থাকে। অন্য পক্ষে প্রকৃতিতে যে ছন্দ পাওয়া যায় তার সঙ্গে সুরের অথবা স্বরসঙ্গতির কোনো সম্পর্ক থাকে না। তাকে উপলব্ধি করা যায় বায়বিক স্পন্দনে—যে স্পন্দনকে নির্দিষ্ট পরিমাণে পরিণত করা সম্ভব নয়। সংগীতের এই একটিমাত্র উপাদানই প্রকৃতির মধ্যে আছে এবং এই উপাদানটি সম্বন্ধেই আমরা প্রথমে সচেতন হই এবং একই সঙ্গে শিশুরা এবং অসভ্য ব্যক্তিরা সবচেয়ে আগে পরিচিত হয়। দক্ষিণ সাগর-দ্বীপবাসীরা ভয়ংকর চীৎকারের সঙ্গে কাষ্ঠখণ্ডের বা ধাতুখণ্ডের শব্দ মেশায়, তখন তাঁরা প্রাকৃত সংগীত সৃষ্টি করে অর্থাৎ কোনো সংগীতই সৃষ্টি করে না। কিন্তু তাইরোলিজ কৃষকরা শিল্পানুশীলনের ঐতিহ্য দ্বারা প্রভাবিত না হয়েও গান করে, নিঃসন্দেহে তা কৃত্রিম সংগীত। অবশ্য গায়ক মনে করেন প্রকৃতির প্রেরণানুসারেই তিনি গান করছেন, কিন্তু প্রকৃতিকে ঐরূপ প্রেরণা যোগানোর সামর্থ্য অর্জন করাতে, বহুশতাব্দীর বীজকে অঙ্কুরিত ও পক্ব হতে হয়েছিল। এ পর্যন্ত আমরা, যে সমস্ত উপাদান আধুনিক সংগীতের ভিত্তি রচনা করেছে তাদের পরীক্ষা ক'রে দেখলাম এবং সিদ্ধান্ত করতেই বাধ্য হলাম যে মানুষ তার পারিপার্শ্বিক প্রকৃতির কাছ থেকে তা শেখেনি। যে ভাবে এবং এই যে ক্রম অনুসারে সংগীত আধুনিক অবস্থায় উপনীত হয়েছে তা সংগীতের ইতিহাসের আলোচ্য বিষয়। এখানে এইটুকু স্বীকার করলেই এবং উপনীত সিদ্ধান্তের উপরে জোর দিলেই যথেষ্ট হবে যে সুর ও সুরসংহতি, আমাদের লয় ও স্বরগ্রাম বাদী স্বরের। (সেমিটোন) অবস্থান অনুসারে মুখ্য-গৌণ বিভাগ যে মেজাজের ঐক্য না থাকলে আমাদের পশ্চিম

ইয়োরোপীয় সংগীত সম্ভবই হ'ত না সেই মেজাজ ধীরে ধীরে মানুষের মনকে জয় করেছে। প্রকৃতি মানুষকে শুধু ইন্দ্রিয়সমূহ এবং গানের প্রবৃত্তি এবং তার সঙ্গে অতি সরল ধ্বনি সম্পর্কমূলক রাগরাগিণী সৃষ্টির বৃত্তি দান করেছে, কেবলমাত্র এই শেষোক্তই (সুরসঙ্গতির প্রবাহ) সমস্ত ভাবী উন্নতির অক্ষম ভিত্তিভূমি হয়ে চিরকাল বিরাজ করবে। আধুনিক সংগীতবিধি প্রকৃতির এক অন্তর্নিহিত উপাদান—এই ভুল ধারণা থেকে আমরা দূরে থাকব।

যদিও আজকাল বিজ্ঞানীরা পর্যন্ত সাংগীতিক স্বরবিন্যাসকে অনায়াসেই অদলবদল করছেন, করছেন যেন এরূপ করতে পারার ক্ষমতা সহজাত—তাতে এ প্রমাণিত হয় না যে বর্তমান সংগীতবিধি কতকগুলি প্রাকৃতিক নিয়ম। তা সম্ভব হচ্ছে এই কারণে যে সংগীতচর্চার বহুল বিস্তার ঘটেছে। অতএব হ্যাণ্ড যখন বলেন যে বয়স্ক অসভ্যদের চেয়ে আমাদের দোলনার শিশুরা ভালো গাইতে পারে, তখন খাঁটি কথাই বলেন। 'সুরেলা ধ্বনির ক্রমপর্যায় প্রকৃতির স্বাভাবিক সৃষ্টি হ'লে প্রত্যেকেই সুরে গান করতে পারত।' (হ্যাণ্ড)

আমাদের গীতবিধিকে যদি 'কৃত্রিম' আখ্যা দেই, তাকে খেয়ালখুসিমত এবং প্রথানুগত বিন্যাস ব'লে ব্যাখ্যা করলে চলবে না; তার অর্থ এই যে তা ক্রমশঃ গ'ড়ে উঠেছে, গ'ড়ে উঠার আগে অবয়ব নিয়ে প্রকৃতিতে অবস্থান করেনি।

হউপ্‌ট্‌ম্যান যখন বলেন কৃত্রিম সংগীত-বিধির ধারণা—সম্পূর্ণ শূন্যের ধারণা, কারণ ভাষাতত্ত্ববিদরা শব্দের উদ্ভাবনে ও বাক্যের গঠনে যতখানি অক্ষম গীতকাররাও লয় ও রাগের উদ্ভাবনে ততখানি অক্ষম। তখন তিনি এই পার্থক্যটির প্রতি দৃষ্টিপাত করেন না।

সংগীত যে অর্থে কৃত্রিম, ভাষাও সেই একই অর্থে কৃত্রিম সৃষ্টি, কারণ দুয়ের কোনোটিই প্রকৃতিতে প্রস্তুতাকারে থাকে না, দুটোই ক্রমশঃ গ'ড়ে উঠে এবং বিশেষ চেষ্টা ক'রে শিখতে হয়। ভাষাতত্ত্ববিদরা ভাষা গঠন করেন না; ভাষা গঠিত হয় বিভিন্ন জাতির দ্বারা এবং তাদের ব্যক্তিগত প্রবণতা থেকে এবং তাকে পরিমার্জন-পরিবর্ধন ক'রে পূর্ণতা দিতে গিয়ে অবিরাম তার মধ্যে পরিবর্তন ঢোকানো হচ্ছে। ঠিক একই ভাবে, 'সংগীত-ভাষাতত্ত্ববিদরা' সংগীতের 'ভিত্তি' স্থাপিত করেননি, প্রতিভাবান গীতকারেরা যুগ যুগ ধ'রে অজ্ঞাতসারে আন্তরিক অনিশ্চয়তার সঙ্গে না করলেও বুদ্ধিকৃত সঙ্গতির সঙ্গে যে সমস্ত উপাদান আবিষ্কার করেছেন, সেই সমস্তকে নিয়মবদ্ধ এবং প্রতিষ্ঠিত করতে চেষ্টা করেছেন। বিবর্তনের এই প্রক্রিয়া

থেকে আমরা এই সিদ্ধান্ত করতে পারি যে, আমাদের গীতবিধিও কালক্রমে নতুন রূপের দ্বারা সমৃদ্ধ হবে এবং আরো পরিবর্তিত হবে। সংগীত তার বর্তমান গণ্ডির মধ্যে থেকেও অনেকখানি উন্নত হতে সক্ষম; যদিও সংগীতের বর্তমান প্রকৃতির পরিবর্তন দুঃসাধ্য ব'লে মনে হয়। উদাহরণ স্বরূপ যদি প্রায়ার্ধস্বরের (ডেমিসেমিটোন) মুক্তির দ্বারা সংগীত-তন্ত্রটির গণ্ডি প্রসারিত করা হয় (চোপিন-এর সংগীতে জনৈকা মহিলা গ্রন্থকার এর নিদর্শন পেয়েছেন) তা হ'লে সুরসঙ্গতির তত্ত্ব গীতরচনা এবং সংগীতশিল্পতত্ত্ব, সম্পূর্ণ পরিবর্তিত হয়ে যাবে। সুতরাং পরিবর্তনের অবকাশ আছে শুধু এই কথাটিই স্বীকার করার জন্যই সংগীততত্ত্ববিদরা বর্তমানে ভবিষ্যদ্দৃষ্টির চর্চায় মনোনিবেশ করতে পারেন।

প্রকৃতিতে সংগীত নেই—আমাদের এই সিদ্ধান্ত খণ্ডন করার জন্য প্রকৃতির মধ্যে যে ধ্বনি-ঐশ্বর্য আছে প্রমাণ হিসাবে সেই ঐশ্বর্যের উল্লেখ করা হয়। কুলকুলনাদিনী নদী, সমুদ্রতরঙ্গের গর্জন, বজ্রনাদী হিমপ্রবাহ, বায়ুর গর্জন যুগপৎ মানবসংগীতের উৎস এবং আকার নয় কি? এই সমস্ত লহরীর, শিশধ্বনির এবং গর্জনের সঙ্গে আমাদের সংগীতের কোনো সম্পর্ক নেই কি? একমাত্র না বলা ছাড়া আমাদের আর কোনো উত্তর নেই। ঐসব ধ্বনি নিছক শব্দাড়ম্বর মাত্র অর্থাৎ ধ্বনি স্পন্দনের অনিয়মিত পরম্পরামাত্র। কদাচিৎ এবং বিচ্ছিন্নভাবে প্রকৃতি নির্দিষ্ট এবং পরিমেয় তীব্রতার সুরধ্বনি সৃষ্টি করে। কিন্তু এই সুরধ্বনি (মিউজিক্যাল নোট) সমস্ত সংগীতের ভিত্তি। এইসব প্রাকৃতিক শব্দ মনকে যত গভীরভাবেই এবং আনন্দদায়করূপে নাড়া দিক তারা মানবিক সংগীতের পাদপীঠ নয়, তার ঔপাদানিক সাদৃশ্য মাত্র।

অবশ্য একথা সত্য যে, শেষ পর্যন্ত তারা পরিণত মানবিক সংগীতের পক্ষে ব্যঞ্জনাপূর্ণ উপকরণ হতে পারে। প্রাকৃতিক শব্দজগতের সবচেয়ে বিশুদ্ধ যে 'পাখীদের গান', তারও সঙ্গে সংগীতের কোনো সম্পর্ক নেই, কারণ তাকে আমাদের সংগীতের স্বরগ্রামে পরিণত করা যায় না। যে প্রাকৃতিক ধ্বনিসঙ্গতিকে আমরা অবশ্যই প্রকৃতিতে বর্তমান একমাত্র ও অক্ষয় ভিত্তি বলতে পারি এবং যার উপরে আমাদের সংগীতের প্রধান সম্পর্কগুলি দাঁড়িয়ে আছে, সেই প্রাকৃতিক ধ্বনি-সঙ্গতিকেও যথার্থ আলোকে দেখা দরকার। এয়োলিয়ান বীণায় (এমন একটি যন্ত্র যার সবতন্ত্রীই সমান) যে সুরসঙ্গতির প্রসরণ দেখা যায় তা প্রকৃতির স্বতঃস্ফূর্ত ক্রিয়ার দ্বারাই উৎপাদিত হয়ে থাকে, সুতরাং প্রাকৃতিক নিয়মের উপর তা

প্রতিষ্ঠিত বটে কিন্তু প্রসারণ ব্যাপারটি প্রত্যক্ষভাবে প্রকৃতির সৃষ্টি নয়, যে পর্যন্ত কোনো বাদ্যযন্ত্রে নির্দিষ্ট পরিমেয় এবং মৌলিক সুর ধ্বনিত না হচ্ছে, সে পর্যন্ত আনুষঙ্গিক সুরের অস্তিত্ব তথা ধ্বনিসংহতির প্রসারণ সম্ভব নয়। মানুষ আগে প্রশ্ন করলে তবেই প্রকৃতি উত্তর দিতে পারে। প্রতিধ্বনি নামে অভিহিত যে ধ্বনির প্রতিফলন তার আরো সরল ব্যাখ্যা দেওয়া যায়। আশ্চর্যেরই কথা, শক্তিমান রচয়িতারাও পর্যন্ত প্রকৃতির মধ্যে প্রকৃত সংগীত আছে এই ভুলটি বুঝে উঠতে পারেন না। হ্যাণ্ড নিজেই (শিল্পের পক্ষে প্রাকৃতিক শব্দের অপ্রযোজ্যতা ও অসমানাধিকরণতা সম্বন্ধে যার নির্ভুল সিদ্ধান্তকে প্রমাণস্বরূপ আমরা আগেই ইচ্ছাপূর্বক উদ্ধৃত করেছি), 'প্রকৃতিতে সংগীত' নামে একটি পৃথক অধ্যায় রচনা করেছেন এবং বলতে চেয়েছেন সুরেলা ধ্বনিতরঙ্গকে একভাবে সংগীত ব'লেই গণ্য করা যেতে পারে। ক্রুগেরও (Kruger) একই কথা বলেছেন। কিন্তু মূলতত্ত্বের প্রশ্ন যেখানে সেখানে কোনো একভাবে প্রভৃতি বাগ্‌ব্যবহার সম্পূর্ণ অননুমোদনীয়। প্রকৃতির মধ্যে আমরা যেসব ধ্বনি শুনি, সেগুলি হয় সংগীত, না হয় সংগীত নয়। ধ্বনির পরিমেয়ত্বই একমাত্র মানদণ্ড হতে পারে। হ্যাণ্ড অবিরাম 'প্রেরণা', 'ভিতরকার মানুষের অভিব্যক্তি', 'ব্যক্তিগত আবেগের প্রকাশ', যে ব্যক্তিগত শক্তির মাধ্যমে অন্তরের গভীরতম চিন্তা প্রত্যক্ষ ভাষা লাভ করে সেই শক্তি প্রভৃতি কথাগুলির উপরে জোর দিয়েছেন। এই সূত্রানুসারে পাখীর গানকে সংগীত বলা উচিত, সুরযন্ত্রের সুরকে সংগীত বলা উচিত হবে না; অথচ এর বিপরীতটিই সত্য।

'প্রকৃতির সংগীত' এবং 'মানুষের সংগীত' দুটি স্বতন্ত্র পর্যায়ের সামগ্রী। একটি থেকে অন্যটিতে পৌঁছনো যায় শুধু গণিতবিজ্ঞানের ভিতর দিয়েই। এই কথাটিই সবচেয়ে দামী এবং তাৎপর্যপূর্ণ কথা। কিন্তু তা সত্ত্বেও এ কথার অর্থ যদি আমরা এই বুঝি যে, মানুষ ইচ্ছাপূর্বক গণনার দ্বারা এ সংগীততন্ত্র গঠন করেছে তা হ'লে ভুল করা হবে, কারণ সংগীততন্ত্র গড়ে উঠেছে সংখ্যাগত ও পরিমিতিগত পূর্বসঞ্চিত ধারণার অবোধ প্রয়োগের ফলে, গণনার এবং পরিমাণের সূক্ষ্ম প্রক্রিয়ার মাধ্যমে; অবশ্য যে নিয়মে ঐ প্রক্রিয়া চালিত হয়, তা পরবর্তীকালে বিজ্ঞান পরীক্ষা দ্বারা প্রমাণ করেছে।

যেহেতু সংগীতে যা-কিছু আছে তা পরিমেয়, অন্য পক্ষে প্রকৃতির স্বতঃস্ফূর্ত ধ্বনিকে নির্দিষ্ট পরিমাণে পরিণত করা সম্ভব নয়, ধ্বনির এই দুটি জগতের মধ্যে প্রকৃত কোনো সম্পর্ক নেই। একটি সম্পূর্ণ ও সদ্যঃপ্রস্তুত ধ্বনিতন্ত্রের মধ্যে যে

শৈল্পিক উপাদান থাকে তা প্রকৃতির কাছ থেকে আমরা পাই না, প্রকৃতি যোগায় শুধু সেই স্থূলবস্তুটিকে যাকে আমরা সংগীতের জন্য ব্যবহার ক'রে থাকি। প্রাণীদের স্বর নয়, প্রাণীদের অন্ত্রই আমাদের কাছে বেশি প্রয়োজনীয় এবং যে প্রাণীর কাছে সংগীতের ঋণ সবচেয়ে বেশি সে নাইটিঙ্গেল নয়, মেষ। এই প্রাথমিক অনুসন্ধানের পরে যা সংগীতের সৌন্দর্যকে যথার্থরূপে উপভোগ করার ভিত্তিস্বরূপ, যত অপরিহার্যই হ'ক, একে অতিক্রম ক'রে আমরা উচ্চতর ভূমিতে, শিল্পতত্ত্বের রাজ্যে পৌঁছব।

পরিমেয় ধ্বনি এবং সম্পূর্ণ ধ্বনিতন্ত্রটি রচনার উপায় মাত্র, রচনার বিষয়বস্তু নয়। কাঠ এবং তন্ত্রী যেমন সুরেলা ধ্বনির ব্যাপারে 'বস্তু-উপাদান' (ম্যাটার), তেমনি সংগীতের ব্যাপারেও সুরেলা ধ্বনি 'বস্তু-উপাদান'। কিন্তু 'বস্তু' কথাটির তৃতীয় এবং উচ্চতর একটি অর্থ আছে ; সেই অর্থে বস্তু হচ্ছে উপস্থাপ্য বিষয়—সঞ্চার্য ভাব —বিষয়বস্তু। এই অর্থে যা 'বস্তু' তা সংগীত-রচয়িতা কোথা থেকে পান? যে বিষয়বস্তু রচনাকে স্বতন্ত্র এবং বিশিষ্ট চরিত্র দান করে বিশেষ রচনার সেই বিষয়বস্তু কোথা থেকে উদ্ভূত হয়?

কাব্য, চিত্র এবং ভাস্কর্য, পারিপার্শ্বিক প্রকৃতির মধ্যে বিষয়বস্তুর অফুরন্ত ভাণ্ডার পেয়ে থাকে। কবি বা শিল্পী প্রকৃতির কোনো সুন্দর বস্তু দেখে মুগ্ধ হন এবং সঙ্গে সঙ্গে ঐ বস্তু তার মৌলিক সৃষ্টির বিষয়বস্তু হয়ে দাঁড়ায়।

প্রকৃতি শিল্পকে বিষয়বস্তু যোগাচ্ছে—এর লক্ষণীয় দৃষ্টান্ত হ'ল—চিত্র এবং ভাস্কর্য। বাইরের জগতে যদি কোনো গাছ, ফুল প্রভৃতি না থাকত, চিত্রশিল্পী কিছুতে আঁকতে পারতেন না, মানুষের আকৃতি চোখে না দেখলে, তাকে আদল হিসাবে ব্যবহার না করলে ভাস্কর কিছুতেই মূর্তি নির্মাণ করতে পারতেন না। আদর্শায়িত ভাবিত বিষয়বস্তু সম্বন্ধেও একই কথা প্রযোজ্য। ঠিকভাবে বলতে গেলে তা যথার্থ 'আদর্শস্থানীয়' (আইডিয়াল) নয়। আদর্শ একটি প্রাকৃতিক দৃশ্য কি পাহাড়-পর্বত, গাছপালা, জল, ভাসমান মেঘখণ্ড প্রভৃতি প্রাকৃতিক বস্তুরই সংযোগে নির্মিত নয়? চিত্রশিল্পী যা দেখেননি, খুব ভালো ক'রে পর্যবেক্ষণ করেননি, তা তিনি আঁকতে পারেন না—তা তিনি প্রাকৃতিক দৃশ্যই আঁকুন অথবা কোনো জাতিরূপই আঁকুন অথবা কোন ঐতিহাসিক ব্যক্তিই আঁকুন। আমাদের সমসাময়িকরা যখন 'হাস' (Huss), লুথার (Luther) অথবা এগমণ্ট (Egmont) আঁকেন তখন উল্লিখিত ব্যক্তিদের চোখে না দেখলেও তারা প্রকৃতির কাছ থেকে

উপকরণ নিয়েই আঁকেন। বিশেষ মানুষটিকে দেখার প্রয়োজন চিত্রশিল্পীর নেই বটে, কিন্তু বহুসংখ্যক মানুষ যারা চলছে, দাঁড়িয়ে আছে, হাঁটছে তাঁদের অভিজ্ঞতা তার থাকতেই হবে, তাদের মুখে আলো বা ছায়া পড়লে কেমন দেখায় তা তাঁকে লক্ষ্য করতেই হবে। চিত্রশিল্পীকৃত মূর্তির অসম্ভবতা বা অবাস্তবতাই সবচেয়ে তীব্র নিন্দা।

কাব্যকে প্রকৃতি আরো অনেক প্রকার সুন্দর সুন্দর আদর্শ যোগায় এবং তারও একই অবস্থা।

মানুষ এবং মানুষের কার্যাবলী, তার যে অনুভূতি ও দুঃখ-দুর্ভোগগুলিকে আমরা নিজের চোখে দেখেছি অথবা ঐতিহ্য হিসাবে আমরা পেয়েছি—ঐতিহ্যও অবশ্য এমন একটি পূর্বতন বিষয় যাকে কবিরা আগে থেকেই দিয়ে-দেওয়া বস্তু হিসাবে পেয়ে থাকেন—সেইগুলিই কবিতার বিষয়বস্তু, বিয়োগান্ত নাটক ও নভেল। কবি আমাদের সূর্যোদয়ের, বরফাচ্ছন্ন ভূমির অথবা বিশেষ কোনো আবেগের কোনো বর্ণনাই দিতে পারেন না, তিনি তাঁর নাটকে কৃষক, সৈন্য, কৃপণ বা প্রেমিকের কল্পনা করতে পারেন না, যদি না তিনি প্রকৃতিতে ঐগুলি দেখে থাকেন অথবা নিখুঁত বিবরণ প'ড়ে নিজের মনে ঐরূপ স্পষ্ট ছবি গ'ড়ে নিতে তথা দেখার অভাব ঐভাবে পূরণ করতে সমর্থ হন।

এখন উপরোক্ত শিল্পগুলির সঙ্গে সংগীতের তুলনা করতে গিয়ে দেখা যাচ্ছে যে প্রকৃতি সংগীতের এমন কোনো আদর্শ বা আদল দেয়নি যা তার বিষয়বস্তু হতে পারে।

সংগীতের ক্ষেত্রে প্রকৃতিতে সুন্দর ব'লে কিছু নেই।

সংগীত এবং অন্যান্য শিল্পকলার মধ্যে এই যে পার্থক্য (একমাত্র স্থাপত্যের ব্যতিক্রম, সংগীতের মতো তারও প্রকৃতির দেওয়া কোনো আদল নেই) এ খুবই গভীর এবং গুরুত্বপূর্ণ।

একজন চিত্রকরের বা কবির কাজ পর পর প্রতিরূপ তৈরি করার বা পুনরুপস্থাপিত করার (মূল প্রকৃতি বা কল্পনা থেকে গৃহীত) কাজ কিন্তু প্রকৃতি থেকে সংগীত অনুকরণ করা সম্ভব নয়। প্রকৃতিতে কোনো 'সোনাটা' কোনো 'ওভারচার' কোন 'রোণ্ডো' নেই, কিন্তু নানা প্রাকৃতিক দৃশ্য আছে, দৈনন্দিন জীবনের দৃশ্য আছে, সুখের কাহিনী, দুঃখের কাহিনী আছে। শিল্পের কাজ প্রকৃতিকে অনুকরণ করা—এরিস্টটলের এই সিদ্ধান্তটি—এমন কি বিগত শতাব্দীর

দার্শনিকরাও যে সিদ্ধান্তটিকে সমর্থন করেছেন—বহুদিন আগেই সংশোধিত হয়েছে এবং ঐটি নিয়ে এত কথা কথান্তর হয়েছে যে এখানে ও-সম্বন্ধে আর কোনো কথা বলার প্রয়োজন নেই। শিল্প প্রকৃতিকে হুবহু অনুকরণ করবে না, প্রকৃতিকে নতুন ক'রে গড়বে—শুধু এই উক্তিটি থেকেই বুঝতে পারা যায় যে, শিল্পের আগে এমন কিছু ছিল যাকে নতুন আকারে গড়া সম্ভব। এই এমন কিছু হচ্ছে প্রথমতম রূপ—সুন্দর বস্তু যা শিল্পকে প্রকৃতি দান করে। একটি সুন্দর প্রাকৃতিক দৃশ্য, কোনো বস্তুসমাবেশ বা কোনো একটি কবিতা চিত্রকরকে চিত্ররচনার প্রেরণা দিতে পারে তেমনি ঐতিহাসিক ঘটনা বা দুঃসাহসিক ঘটনা থেকে কবি প্রেরণা পেতে পারেন, কিন্তু প্রকৃতিতে এমন কি আছে যা দেখে সংগীতরচয়িতা উল্লাসে বলতে পারেন—ওভারচার বা সুরসঙ্গতির উপযুক্ত কী অদ্ভুত আদল! সংগীতরচয়িতার সামনে অনুকরণ করার মতো কোনো আদল নেই, তাঁকে সবটাই প্রথম থেকে শেষ পর্যন্ত নতুন ক'রে সৃষ্টি করতে হয়। প্রাকৃতিক সুন্দর সুন্দর বস্তু উপলব্ধি ক'রে চিত্রকর বা কবি যা সংগ্রহ করেন, সংগীতরচয়িতাকে তা নিজের উর্বর কল্পনা থেকে উদ্ভাবন করতে হয়। তাঁকে সেই শুভমুহূর্তের জন্য প্রতীক্ষা করতে হবে, যখন তা তার ভিতরে বাজতে থাকবে, গাইতে থাকবে। তখন তিনি সর্বান্তঃকরণে তার কাজে প্রবেশ করবেন এবং নিজের ভিতর থেকে এমন কিছু সৃষ্টি করবেন, প্রকৃতিতে যার কোনো প্রতিরূপ নেই, সুতরাং যা যথার্থ এ জগতের বস্তু নয়।

চিত্রকরের এবং কবির বেলায় মানুষকে যদি আমরা প্রাকৃতিক 'সুন্দর বস্তু'র শ্রেণীভুক্ত ক'রে থাকি এবং সংগীতরচয়িতার বেলায় মানুষের সহজ সরল সুরকে বাদ দিয়ে থাকি, তার অর্থ এ নয় যে পক্ষপাতী হয়ে তা করেছি, গায়ক মেষপালক আমাদের শিল্পের কর্ম নয়, কর্তা। তার সংগীতে যদি পরিমেয় এবং বিশেষ লয়ে বিন্যস্ত স্বর-পরম্পরা থেকে থাকে তার সংগীত যত সরলই হ'ক তা মানবিক মনের সৃষ্টি। সে সৃষ্টি একটি মেষপালক বালকেরই হ'ক অথবা একজন বীটোফেন-এর আবিষ্কারই হ'ক কিছু যায় আসে না।

যে সংগীতরচয়িতা তাঁর সংগীতে জাতীয় ভাববৈশিষ্ট্য প্রবিষ্ট করান, তিনি কিন্তু স্বতঃস্ফূর্ত কোনো প্রাকৃতিক সামগ্রীর ব্যবহার করেন না, কারণ ঐভাবে কেউ না কেউ আগেই উদ্ভাবন ক'রে থাকবেন। কেমন ক'রে তিনি সেগুলি পেলেন? প্রকৃতির কোনো আদল থেকে তিনি কি সেগুলি নকল করেছেন? এ প্রশ্ন আমরা

অবশ্যই করব এবং এই প্রশ্নের একটিমাত্র উত্তরই সম্ভব এবং সেই উত্তর—না। লৌকিক ভাব স্বতঃসিদ্ধ কোনো প্রাকৃতিক সুন্দর বস্তু নয়, তারা প্রকৃত শিল্পের প্রথম স্তরবিশেষ—শিল্পের অতি সহজ সরল প্রাথমিক রূপ। প্রহরীশালায় এবং বাজে জিনিস ফেলার জায়গায় দেওয়ালে কয়লা দিয়ে যে সব ফুলের বা সৈনিকের ছবি আঁকা হয়, তারা যেমন চিত্ররচনার প্রাকৃতিক আদর্শ নয়, তেমনি ঐ ভাব-বৈশিষ্ট্যগুলি সংগীতশিল্পের প্রাকৃতিক আদল নয়। উভয়ই মানব-ক্রিয়াকৌশলের সৃষ্টি। কয়লায় আঁকা ছবিগুলির আদল প্রকৃতিতে আছে বটে, কিন্তু লৌকিক ভাববৈশিষ্ট্যের কোনো বাস্তব প্রতিরূপ নেই। প্রকৃতির কোনো বস্তুরূপের সঙ্গে এর কোনো সম্পর্ক নেই।

বিষয়বস্তু (সাবজেক্ট) শব্দটিকে সংগীতের ক্ষেত্রে ব্যাপক অর্থে প্রয়োগ করার ফলে একটি অতি সাধারণ ভুল দেখা দিয়ে থাকে। এই ভুলের সমর্থনে বলা হয় বীটোফেন 'এগমণ্ট'-এর উদ্দেশে 'ওভারচার' রচনা করেছিলেন, বীটোফেন 'এগমণ্ট', বেরলিয়োৎস 'কিং লিয়ার' এবং মেণ্ডেলশোন 'মেলুসিনা' রচনা করেছিলেন। তাঁরা বলেন এই কাহিনীগুলি কবিদের যেমন বিষয়বস্তু যুগিয়ে থাকে, সংগীতরচয়িতাকেও কি তেমনি বিষয়বস্তু যোগায় নি? না, একটুও না। কবিদের কাছে এই চরিত্রগুলি যথার্থ আদলের কাজ ক'রে থাকে, কিন্তু সংগীতরচয়িতাদের কাছে ঐগুলি নিছক সংকেতমাত্র অর্থাৎ কাব্যিক সংকেত। সংগীতরচয়িতার কাছে প্রাকৃতিক আদর্শ বা আদল হতে গেলে তাকে শ্রাব্য কিছু হতে হবে, চিত্রকরের কাছে হতে হবে দৃশ্য এবং ভাস্করের কাছে স্পৃশ্য কিছু। এগমণ্ট-এর ব্যক্তিত্ব তার ক্রিয়াকলাপ অভিজ্ঞতা, ভাবানুবন্ধ, চিত্রের বা নাটকের বিষয়বস্তু বটে কিন্তু বীটোফেন-এর সংগীতের বিষয়বস্তু নয়। ঐ ওভারচার সংগীতের বিষয়বস্তু হচ্ছে সুরধ্বনির ক্রমপরম্পরা, যাকে রচয়িতা তাঁর নিজের কল্পনা থেকে উদ্ভাবন করেছেন এবং করেছেন সংগীতের অন্তর্নিহিত নিয়ম ছাড়া অন্য কোনো নিয়মের অধীন না হয়েই। সুরধ্বনির এই ক্রমপরম্পরা শৈল্পিক দৃষ্টিভঙ্গী থেকে দেখলে এগমণ্ট-রূপ ধারণা থেকে সম্পূর্ণ স্বতন্ত্র; এই ধারণা অনির্বচনীয় ভাবে হঠাৎ মনে ভেসে উঠুক অথবা তিনি তাঁর রচনার পক্ষে ঐ ধারণাকে উপযুক্ত ব'লে পরে মনে করুন সংগীতরচয়িতার কবিকল্পনাই ঐ ধারণার সঙ্গে সুরকে যুক্ত করেছে। এই সংযোগ এত শিথিল এবং খেয়ালখুসির ব্যাপার যে সংগীত শোনার সময়ে, সুরকার-নাম-চিহ্নিত না ক'রে দিলে আমরা তথাকথিত বিষয়বস্তুকে অনুমান

করতেও পারব না। শুধু এই নামই প্রথম থেকে আমাদের চিন্তাকে বিশেষ একটি খাতে জোর ক'রে টেনে নিয়ে যায়। বেরলিয়োৎস-এর অদ্ভুত 'ওভারচার' 'কিং লিয়ার' ধারণার সঙ্গে স্ট্রাউস-এর 'ওয়ালৎস' যতটুকু কার্যকারণযোগে যুক্ত, তার চেয়ে একটুও বেশি যুক্ত নয়। এ কথাটায় হাজার জোর দিলেও জোর দেওয়া হয় না, কারণ সবচেয়ে ভুল ধারণাগুলি এখান থেকেই জন্মে। কেবলমাত্র স্ট্রাউস-কৃত 'ওয়ালৎস'-কে এবং বেরলিয়োৎস-কৃত 'ওভারচার'কে 'কিং লিয়ার' ধারণার সঙ্গে তুলনা করার পরেই পূর্বোক্তটি অসঙ্গত এবং শেষোক্তটি সঙ্গত ব'লে মনে হয়। কিন্তু তুলনা করতে আমরা প্রবৃত্ত হই রচয়িতার প্রকাশিত আদেশের দ্বারাই, সংগীতের অন্তর্নিহিত কিছুর দ্বারা নয়। বিশেষ বিশেষ শিরোনামই বাইরের কোনো কিছুর সঙ্গে তুলনা ক'রে দেখার প্ররোচনা দেয় এবং এইভাবে সাংগীতিক মানদণ্ড ছাড়া অন্য কোনো বাহ্য মানদণ্ড দিয়ে সংগীতের দোষগুণ পরিমাপ করার আবশ্যকতা আমরা বোধ করি।

সম্ভবতঃ এ কথা বলা যেতে পারে যে বীটোফেন-এর প্রোমিথিউস-এর উদ্দেশে রচিত 'ওভারচার' সংগীতটিতে বিষয়ানুরূপ গাম্ভীর্য নেই, কিন্তু বিষয়ের চিন্তা সরিয়ে রেখে শুধু সংগীতটি বিচার করলে কোনো স্থলেই সুরের খুঁত বা অসম্পূর্ণতা পাওয়া যাবে না। সংগীতটি সুসম্পূর্ণ, কারণ তার সাংগীতিক বিষয়ের বিস্তারে কোনো ভুল নেই। কাব্যের সঙ্গে সুরের সঙ্গতি আছে কি নেই, সম্পূর্ণ আলাদা ব্যাপার। কাব্যের ব্যবহার শিরোনামের সঙ্গেই আবির্ভূত এবং তিরোভূত হয়। নির্দিষ্ট নামযুক্ত রচনার ক্ষেত্রে কয়েকটি বিশেষ ধর্মেই এর দাবি প্রযোজ্য যেমন সংগীত গভীর বা উজ্জ্বল হবে, বিষাদপূর্ণ বা হর্ষোৎফুল্ল হবে, আরম্ভ সরল এবং শেষ হর্ষজনক বা শোকাবহ হবে ইত্যাদি। কাব্য এবং চিত্রশিল্প বিষয়বস্তুকে কতকগুলি সামান্য ধর্মে যেন নির্দিষ্ট এবং বাস্তব ব্যক্তিসত্তায় আবৃত করবে—এটাই প্রত্যাশিত।

এই কারণে এ খুবই সম্ভব যে বীটোফেন-এর এগমণ্ট-এর উদ্দেশে রচিত সংগীতের নামের জায়গায় উইলিয়াম টেল বা জোয়ান অব আর্ক বসালে কোনো ক্ষতি হবে না কিন্তু 'এগমণ্ট' নামক নাটকে অথবা চিত্রে তা করলে, শুধু পরিস্থিতি-কল্পনাই যে ভিন্ন হবে তা নয়, ভিন্ন ব্যক্তিও এসে যাবে।

অতএব পরিষ্কার বুঝা যাচ্ছে—প্রকৃতির সঙ্গে সংগীতের সম্পর্ক, সংগীতের বিষয়বস্তুর প্রশ্নের সঙ্গে নিবিড়ভাবে সম্বদ্ধ প্রকৃতিতে সংগীতের বীজ রয়েছে—এ কথা

প্রমাণ করার জন্য, সংগীতসাহিত্য থেকে অন্য একটি বিষয়কে নির্বাচন করা হয়ে থাকে। যে সমস্ত সংগীতরচয়িতা প্রকৃতির কাছ থেকে শুধু কাব্যিক প্রেরণাই লাভ করেননি (আগেই উল্লেখ করা হয়েছে), প্রকৃতির স্বতঃস্ফূর্ত অভিব্যক্তিকে, যথাযথভাবে অনুকরণ করেছেন—যেমন হেডিন-এর রচনা 'ঋতু'তে মোরগের ডাক, কোকিলের ডাক, নাইটিঙ্গেল-এর গান; বীটোফেন-এর 'প্যাস্টোরাল সিম্ফোনি'তে এবং স্পোর-এর 'কনসিক্রেশান অব সাউণ্ড'-এ কোয়েলের শিস—তাদের দৃষ্টান্ত উল্লেখ করা হয়ে থাকে। এই অনুকরণগুলিকে আমরা স্বীকার করি এবং সংগীতে এগুলি শুনেও থাকি বটে, কিন্তু তাদের অর্থ কাব্যগত, সংগীতগত নয়। মোরগের ডাককে সুন্দর সংগীত হিসাবে মেশানো হয় না; বলা যায় তা কোনো সংগীতই নয়, তার উদ্দেশে ঘটনার সঙ্গে মনে যে আনুষঙ্গিক স্মৃতি থাকে সেই স্মৃতিকে জাগানো। হেডিন-এর 'ওরেটোরিয়া' শোনার পরে থিয়েরিয়োট জঁা পলকে লিখেছিলেন—'হেডিন-এর সৃষ্টিকে দু-চোখে যেন দেখলাম'। সর্বজনবিদিত উক্তি ও উদ্ধৃতি দ্বারা আমাদের মনে করিয়ে দেওয়া হয়—এ ভোরবেলা, প্রশান্ত গ্রীষ্মের রাত্রি অথবা বসন্তকাল।

বিশুদ্ধ বর্ণনাগত অর্থে ছাড়া কোনও রচয়িতাই প্রাকৃতিক শব্দকে যথার্থ সংগীতের অর্থে ব্যবহার করতে সক্ষম হননি। পৃথিবীর সমস্ত প্রাকৃতিক শব্দ এক হয়েও কোনো একটি রাগ সৃষ্টি করতে পারে না। কারণ আর কিছুই নয়; কারণ তারা সংগীত নয়। এও প্রণিধানযোগ্য যে সংগীত প্রকৃতিকে কাজে লাগাতে পারে তখনই যখন তা চিত্রশিল্পের ক্ষেত্রে অনধিকার প্রবেশ করতে চায়।

সপ্তম অধ্যায়

সংগীতের বিষয়বস্তু

সংগীতের কোনো বিষয়বস্তু আছে কি? যেদিন থেকে লোকে সংগীত সম্বন্ধে ভাবতে আরম্ভ করেছে, সেইদিন থেকে এই প্রশ্নটি জলন্ত প্রশ্নে পরিণত হয়েছে। এই প্রশ্নের উত্তরে হাঁ এবং না দুইই বলা হয়েছে। বহু বিখ্যাত বিখ্যাত ব্যক্তি এবং এঁদের অধিকাংশই দার্শনিক—রুশো, কাণ্ট, হেগেল, হার্বার্ট, কহলেরুট প্রমুখরা বলেছেন সংগীতের কোনো বিষয়বস্তু নেই। যে সকল শারীরতত্ত্ববিদরা এই মত পোষণ করেন তাঁদের মধ্যে বিখ্যাত মনীষী লোৎসে এবং হেল্‌ম হোলট্‌ৎস্‌ রয়েছেন। এঁদের অভিমত সংগীতজ্ঞানের দ্বারা পুষ্ট ব'লে খুবই গুরুত্বপূর্ণ এবং প্রামাণিক। যাঁরা বলেন সংগীতের বিষয়বস্তু আছে তাঁদের সংখ্যা অনেক বেশি। তাঁদের মধ্যে আছেন সাহিত্যব্যবসায়ী, শিক্ষিত সংগীতকাররা এবং জনসাধারণ তাঁদের মতই পোষণ করেন।

খুবই বিস্ময়ের বিষয় ব'লে মনে হতে পারে যে, যাঁরা সংগীতের ক্রিয়াবিধির সঙ্গে পরিচিত তাঁরাই শেষ পর্যন্ত ঐ ক্রিয়াবিধি-বিরোধী মতবাদের অসার্থকতা মানতে অনিচ্ছুক। যাঁরা তত্ত্ববিষয়ে চিন্তা করেন তাঁরা ঐরূপ মতবাদ পোষণ করলে তবুও ক্ষমা করা চলে। এর কারণ এই যে এই সকল সংগীতরচয়িতাদের অনেকেই সত্য নির্ধারণ করার চেয়ে তাঁদের শিল্পের তথাকথিত সম্মান রক্ষা করার জন্য বেশি আগ্রহী। সংগীতের কোনো বিষয়বস্তু নেই—এই মতবাদকে তাঁরা আক্রমণ করেন, এক মত খণ্ডন ক'রে অন্য মত প্রতিষ্ঠিত করার জন্য নয়, ধর্ম-বিরোধী মত খণ্ডন ক'রে ধর্মকে প্রতিষ্ঠিত করার আবেগে। বিরুদ্ধ মত তাঁদের চোখে অত্যন্ত ভুল ব'লে এবং স্থূল ও নীচ বস্তুবাদিতা ব'লে প্রতিভাত হয়। কী! এত বড় কথা! যে শিল্প আমাদের মুগ্ধ এবং উন্নত করে, যে শিল্পের সেবায় এত বড় বড় মনীষী সমগ্র জীবন নিযুক্ত করেছেন, যে শিল্প সর্বোচ্চ চিন্তার বাহন, সেই শিল্পকে অর্থহীন ব'লে অভিশপ্ত করা, নিছক ইন্দ্রিয়ভোগ্য, নিছক অন্তঃসারশূন্য শব্দে পরিণত করা! এই ধরণের কতকগুলি অসংলগ্ন বাক্যের হাহুতাশ এক নিঃশ্বাসে উচ্চারিত হয়, কিন্তু তাতে কিছু প্রমাণিত বা অপ্রমাণিত হয় না। এ সম্মানের প্রশ্ন বা দলীয় মর্যাদার প্রশ্ন নয়, আসলে সত্য আবিষ্কারের প্রশ্ন এবং সেই সত্যকে আবিষ্কার করতে হ'লে, যে বিষয় আমাদের বিবেচ্য প্রথমেই তাদের সম্বন্ধে আমাদের পরিচ্ছন্ন ধারণা ক'রে নিতে হবে।

কনটেণ্টস্ (আধেয়), সাবজেক্ট (বিষয়), ম্যাটার (বস্তু) এই শব্দগুলির নির্বিচার প্রয়োগই এই ধরণের অর্থবিভ্রাটের জন্ম দায়ী হয়েছে এবং এখনও দায়ী। একাধিক শব্দে একই অর্থের অভিব্যক্তি অথবা বিভিন্নার্থে একই শব্দের প্রয়োগ।

আধেয় (কনটেণ্টস্) শব্দটির যথার্থ এবং মূল অর্থ হ'ল—'যা' কোনো আধারে থাকে, যে সমস্ত স্বরের সংযোগে সংগীত নির্মিত হয় এবং যেগুলি সমগ্র সংগীতটির অংশ এই অর্থে সংগীতের আধেয়। এই সংজ্ঞাটিকে যে সন্তোষজনক সমাধান ব'লে কেউই গ্রহণ করবেন না, অতিপ্রত্যক্ষ সত্যেরই বাচনিক ঘোষণা মাত্র ব'লে প্রত্যেকে উপেক্ষা করবেন তার কারণ, আধেয় (কনটেণ্টস্ সাবজেক্টস্) শব্দটিকে 'বিষয়বস্তু' (অবজেক্টস্) শব্দটির সঙ্গে গুলিয়ে ফেলা। সংগীতের 'আধেয়' (কনটেণ্টস্) সম্বন্ধে প্রশ্ন উঠতেই এই সব লোকের মনে বিষয়বস্তুর কথা (অবজেক্ট—সাবজেক্ট ম্যাটার 'টপিক') ভেসে উঠে এবং শেষোক্তটি ধারণাবিশেষ (আইডিয়া) হওয়ায় সংগীতের বাস্তব উপাদান যে সুরেলা স্বর তার সম্পূর্ণ বিপরীতধর্মী ব'লে মনে হয়। এই অর্থে বাস্তবিকই সংগীতের কোনো 'কনটেণ্টস্' (আধেয়) নেই এবং সুরেলা স্বর-বহির্ভূত কোনো কিছু হচ্ছে সংগীতের বিষয়বস্তু—এই অর্থে কোনো বিষয়বস্তুও নেই। কহলেরট্ (Kahlert) যখন জোরের সঙ্গে বলেন—চিত্রে যেমনটি থাকতে পারে, সংগীতে তেমন শব্দগত কোনো বর্ণনা থাকতে পারে না, তখন ঠিক কথাই বলেন ; যদিও পরেই যখন বলেন—শব্দগত বর্ণনা মাঝে মাঝে শৈল্পিক আনন্দের অভাব পরিপূরণ করে—তখন মিথ্যা কথাই বলেন।

অবশ্য এই উক্তির সাহায্যে আমরা প্রকৃত লক্ষ্যকে স্পষ্টাকারে উপলব্ধি করতে পারি। সংগীতের বিষয়বস্তু কি ? এই প্রশ্নটির উত্তর স্পষ্ট ভাষায় দিতে হবে, যদি অবশ্য সংগীতের কোনো বিষয়বস্তু থেকে থাকে। কারণ যে 'অনির্দিষ্ট বিষয়'কে এক একজন এক এক ভাবে গ'ড়ে তোলেন, যাকে অনুভব করা যায়, ভাষায় প্রকাশ করা যায় না, তাকে ঠিক বিষয়বস্তু ব'লে গণ্য করা চলে না।

সংগীত বলতে বুঝায় সুরধ্বনির ক্রমপরম্পরা এবং আকারবিশেষ এবং কেবলমাত্র এইগুলিই সংগীতের বিষয়বস্তু। এ স্থাপত্যের এবং নৃত্যের কথা মনে করিয়ে দেয়। তাদেরও, সংগীতের মতো, লক্ষ্য রূপের ও গতির সৌন্দর্য এবং তারাও নির্দিষ্ট বিষয়বস্তুবিহীন। ব্যক্তিমনের উপরে সংগীতের যে প্রভাবই থাক এবং যে ভাবেই তার ব্যাখ্যা করা হ'ক, শ্রবণযোগ্য সুরধ্বনির সংযোগ-অতিরিক্ত আর কোনো

বিষয়ই তার থাকে না ; কারণ সংগীত শুধু শব্দের ভাষাতেই কথা বলে না, শব্দ ছাড়া আর কোনো কথাই বলে না।

হেগেল-এর এবং কহলেরূট-এর প্রতিদ্বন্দ্বী ক্রুগের (Kruger), সংগীতের বিষয়বস্তু আছে—এই মতবাদের সর্বাপেক্ষা শিক্ষিত প্রবক্তা এবং তিনি বলেন—

এই শিল্পটি, চিত্রশিল্প প্রভৃতি যে সব বিষয়বস্তু উপস্থাপিত করে তাদেরই ভিন্ন একটি দিক উপস্থাপিত করে। তিনি বলেন (বেইত্রাগে ১৩১ পৃষ্ঠা) সমস্ত বস্তুময় মূর্তি স্থিতিশীল অবস্থায় থাকে। তারা বর্তমানকে নয় অতীতকে, ক্রিয়াকে বা গতিকে নয়, বিশেষ এক মুহূর্তের অবস্থাকে প্রদর্শন করে। সুতরাং শত্রুকে পরাজিত করছেন যে অ্যাপোলো সেই অ্যাপোলোকে চিত্র দেখাতে পারে না, বিজয়ী ক্রোধোন্মত্ত যোদ্ধাকে দেখায়। অন্ত পক্ষে, সংগীত সেই বস্তুময় স্থিতিশীল মূর্তিগুলিকে, অভিপ্রায় ক্রিয়াশক্তি, গতির আভ্যন্তরীণ তরঙ্গ যোগায়। আগের ক্ষেত্রে আমরা নিশ্চল বিষয়কে ক্রোধ, প্রেম প্রভৃতির প্রকাশ ব'লে জেনেছিলাম বর্তমান ক্ষেত্রে আমরা ক্রিয়াশীল বিষয়কে ভালোবাসতে দ্রুতবেগে ছুটতে, শ্বাসপ্রশ্বাস নিতে, ক্রোধে চীৎকার এবং ফেটে পড়তে দেখি। শেষাংশটুকু অংশতঃ সত্য, কারণ সংগীত দ্রুত-গতিতে ছোটে ; দীর্ঘশ্বাস ত্যাগ করে ; চীৎকার করে। এ কথা সত্য ব'লে মনে করা যেতে পারে বটে, কিন্তু সংগীত ভালোবাসতে বা রাগ করতে পারে না। এই ভাবগুলি আমরাই সংগীতে আরোপ ক'রে থাকি। এ বিষয়ে এই গ্রন্থের দ্বিতীয় অধ্যায়ের দিকে পাঠকের দৃষ্টি আকর্ষণ করছি। ক্রুগের তারপর সংগীতের বিষয়-বস্তুর সঙ্গে চিত্রশিল্পীর বিষয়ের নির্দিষ্টতার তুলনা করতে গিয়ে মন্তব্য করেছেন—

চিত্রশিল্পী অরিস্টিসকে এমনভাবে রূপ দেন যেন ক্রোধের অধিষ্ঠাত্রী দেবতারা তাকে অনুসরণ করছেন, রূপ দেন তার বাহ্যিক আকৃতিকে চোখ, মুখ, কপাল এবং দেহভঙ্গিকে যাতে আমাদের মনে পলায়ন, বিষাদ এবং নৈরাশ্য প্রভৃতি ভাবের ধারণা জন্মে ; অরিস্টিসকে অনুসরণ করেছে দৈব প্রতিশোধের আত্মাগুলি যাঁদের গম্ভীর ও বিস্ময়কর ভীষণ আদেশ সে অমান্য করতে পারছে না এবং যারা অপরিবর্তনশীল রূপরেখা আকৃতি এবং ভঙ্গিমা নিয়ে বিরাজ করছে। সংগীতরচয়িতা পলায়নপর অরিস্টিসকে যথাস্থিত রূপরেখায় প্রদর্শন করেন না, এমন এক দৃষ্টিভঙ্গি থেকে দেখান যেখান থেকে চিত্রকর দেখাতে পারেন না।

তিনি তাঁর সুরে তাঁর আত্মার ভয়শিহরণ ও কম্পন ; চিত্রের গভীরতম প্রদেশের যে ভাবদ্বন্দ্বগুলি থেকে পলায়ন প্রভৃতি ভাব জাগছে সেই ভাবগুলিকে ব্যক্ত করেন ;

আমাদের মতে, এ সম্পূর্ণ ভুল। সংগীত রচয়িতা এভাবে ওভাবে কোনোভাবেই অরিস্টিসকে উপস্থাপিত করতে পারেন না; বস্তুতঃ তিনি অরিস্টিসকে আদৌ উপস্থাপিত করতে পারেন না।

ভাস্কর্য এবং চিত্র এ দুটি শিল্পও কোনো নির্দিষ্ট ঐতিহাসিক ব্যক্তিকে উপস্থাপিত করতে পারে না এবং কয়েকটি ঐতিহাসিক ঘটনাকে আগে না জানা পর্যন্ত মূর্তিটিকে বিশেষ ব্যক্তি ব'লে জানতে পারি না—এই আপত্তি টেকে না।

সত্য বটে, মূর্তিটি নিজেকে অরিস্টিস ব'লে ঘোষণা করে না, যে ব্যক্তি অরিস্টিস বিশেষ বিশেষ অভিজ্ঞতার ভিতর দিয়ে অগ্রসর হয়েছে এবং যার অস্তিত্ব কয়েকটি জীবনীগত ঘটনার সঙ্গে সম্বদ্ধ হয়ে আছে (কবি ছাড়া আর কেউই তা উপস্থাপিত করতে পারেন না, কারণ কেবলমাত্র কবিই ঘটনার বর্ণনা করিতে পারেন) কিন্তু 'অরিস্টিস' চিত্রখানি দ্ব্যর্থহীন ভাবে আমাদের কাছে একটি মহত্ত্বব্যঞ্জক আকৃতির যুবককে হাজির ক'রে যার পরিধানে গ্রীক পরিচ্ছদ, যার চোখে এবং অঙ্গে ভয় ও মানসিক পরিতাপ ফুটে উঠেছে এবং যাকে ভয়ংকরী প্রতিহিংসার দেবতা অনুধাবন এবং পীড়ন করছে। এ পর্যন্ত পরিষ্কার এবং সন্দেহাতীত—একটি দৃশ্য কাহিনী; ঐ যুবককে অরিস্টিস বলা হবে কি অন্য কিছু বলা হবে তাতে কিছু যায় আসে না। কেবলমাত্র পূর্ববর্তী কারণগুলি অর্থাৎ, যুবকটি মাতৃহত্যা করেছে…এই সব প্রকাশ করা সম্ভব নয়। এখন প্রশ্ন, সংগীত আমাদের এই নির্দিষ্টতার বিষয়ে চিত্রকরের দৃশ্য বিষয়বস্তুর অপরাংশ হিসাবে, ঐতিহাসিক উপাদানটুকু ছাড়া কি দিতে পারে? কোমল সপ্তমের তন্ত্রীরাজি? (chords of a diminished seventh.)—'মাইনর কিজ্' (minor keys)-এর বিষয় (থিমস্) 'রোলিঙ ব্যাস্' প্রভৃতি সংক্ষেপে সংগীতের রূপগুলি যেমন যুবককে তেমনি যে কোনো নারীকে বুঝাইতে পারে, 'ফিউরিজ'রা অনুসরণ করছে না বুঝিয়ে মারমিডনস্ অনুসরণ করছে—এও বুঝাতে পারে, কেউ ঈর্ষা দ্বারা পীড়িত হচ্ছে অথবা দৈহিক যন্ত্রণার দ্বারা পীড়িত হচ্ছে দুটোই বুঝাতে পারে, বুঝাতে পারে একজন প্রতিশোধ নেওয়ার জন্য ব্যগ্র হয়েছে। মোট কথা ঐ সংগীতের বিষয়বস্তু কল্পনা করতে চাইলে যে কোনও বিষয়ই আমরা তাতে আরোপ করতে পারি।

যখনই সংগীতের বিষয়বস্তু এবং বর্ণনাক্ষমতা নিয়ে বিতর্ক করা হবে, তখন একমাত্র যন্ত্র-সংগীতকেই গ্রহণ করতে হবে—এ কথা আগেই আমরা প্রতিপাদন করেছি এবং এখানে তার উল্লেখ বাহুল্যমাত্র। গ্লুক (Gluck)-এর

'ইফিজেনিয়া'র দৃষ্টান্ত কেউই উপেক্ষা করবেন ন। কারণ এই অরিস্টিস্ সুর রচয়িতার সৃষ্টি নয়। কবিকৃত সংলাপ অভিনেতার আকৃতি ও অভিব্যক্তি, পরিচ্ছদ এবং চিত্রকরের দৃশ্যসজ্জা একযোগে পূর্ণ অরিস্টিস্‌কে তৈরি করে; সুরকারের দান সুর, খুব সম্ভব সবচেয়ে সুন্দর উপাদান, কিন্তু এটি ঠিক সেই উপাদানটি যার সঙ্গে প্রকৃত অরিস্টিস্-এর কোনো সম্পর্ক নেই।

লেসিঙ প্রশংসনীয় পরিচ্ছন্নতার সঙ্গে দেখিয়েছেন—লাওকুন-কাহিনীকে কবি অথবা ভাস্কর অথবা চিত্রকর কে, কিভাবে ব্যবহার করতে পারেন। কবি ভাষার সাহায্যে আমাদের ঐতিহাসিক ব্যক্তি-বৈশিষ্ট্যপূর্ণ লাওকুনকে দান করতে পারেন, চিত্রকর ও ভাস্কর দেখান ভীষণাকৃতি সাপগুলি একজন বৃদ্ধকে ও দুটি বালককে পেঁচিয়ে পেঁচিয়ে পিষে মারছে (নির্দিষ্ট বয়সের এবং আকৃতির বিশেষ রীতিতে পরিহিত) এবং তারা তাঁদের দৃষ্টিভঙ্গি, ভাবাভিব্যক্তি প্রভৃতির ভিতর দিয়ে আসন্ন মৃত্যুর বেদনাকে ব্যক্ত ক'রে তুলেছে। সংগীতরচয়িতাদের সম্পর্কে লেসিঙ একটি কথাও বলেননি এবং সেটাই প্রত্যাশিত; কারণ 'লাওকুন'-এ এমন কিছুই নেই যাকে সংগীতে পরিণত করা সম্ভব।

সংগীতের বিষয়বস্তুর প্রশ্ন এবং প্রকৃতির সৌন্দর্যের সঙ্গে সংগীতের সম্পর্ক এই দুয়ের মধ্যে অন্তরঙ্গ সম্বন্ধ রয়েছে এ কথা আমরা আগেই উল্লেখ করেছি। অন্যান্য শিল্পের বিষয়বস্তু প্রকৃতির কাছ থেকে যে নমুনা আদল পেয়ে নির্দিষ্ট এবং সুনিরীক্ষ্য হয় সংগীতরচয়িতা সেই সব নমুনার জন্য বৃথাই আশা করতে পারেন।

যে শিল্পকে প্রকৃতি কোনো শৈল্পিক আদর্শ যোগায় না, ঠিকভাবে বলতে গেলে তা অবশ্যই অদেহী হবে। এর প্রকাশপদ্ধতির আদিমরূপ কোথাও পাওয়া যাবে না, অতএব জীবন্ত অভিজ্ঞতার পংক্তিতেও একে স্থান দেওয়া চলে না, পূর্বপরিচিত এবং শ্রেণীবিভক্ত কোনো বিষয়বস্তুকে এ পুনরূপস্থাপিত করে না এবং তা করে না ব'লেই এর এমন কোনো বিষয়বস্তু নেই যাকে বুদ্ধি দিয়ে ধারণা করা যেতে পারে; বুদ্ধি প্রয়োগ করা যায় শুধু নির্দিষ্ট ধারণার উপরেই।

বিষয়বস্তু (সাবজেক্ট=সাবস্ট্যান্স্) শব্দটি শিল্পকর্মের ক্ষেত্রে প্রয়োগ করা যেতে পারে যদি আমরা তাকে রূপেরই (ফর্ম) সমার্থক ব'লে মনে ক'রে নি। রূপ (ফর্ম) এবং বস্তু (সাবস্ট্যান্স্) পরস্পরসাপেক্ষ, একজকে বাদ দিয়ে অন্যকে চিন্তা করা যায় না। যেখানেই রূপবস্তু অবিচ্ছেদ্যভাবে মনে প্রতিভাত হয় সেখানে স্বতন্ত্র 'বস্তুর' প্রশ্ন উঠতেই পারে না। সংগীতে বিষয়বস্তু এবং রূপ বিষয়বস্তু এবং

বস্তুর নির্মাণ, প্রতিরূপ এবং উপলব্ধ ধারণা এক অবিচ্ছেদ্য সমগ্রের মধ্যে রহস্যপূর্ণভাবে সংমিশ্রিত। বস্তুর ও রূপের এই পূর্ণ একীভবন, সংগীতেরই বিলক্ষণ বৈশিষ্ট্য এবং এই বৈশিষ্ট্যই তাকে কাব্য, চিত্র এবং ভাস্কর্য থেকে পৃথক করছে, কারণ এই শিল্পগুলি একই ধারণাকে বা একই ঘটনাকে ভিন্ন ভিন্ন রূপে উপস্থাপিত করতে পারে। উইলিয়াম টেল-এর কাহিনী ফ্লোরিয়ানকে যুগিয়েছে ঐতিহাসিক উপন্যাসের বিষয়বস্তু, শিলারকে নাটকের বিষয়বস্তু এবং গ্যেটে কাহিনীটিকে মহাকাব্যের বিষয়বস্তু হিসাবে ব্যবহার করেছেন। বিষয়বস্তু সর্বক্ষেত্রেই এক; যেমন গদ্যে প্রকাশ করার তেমনি বর্ণনার যোগ্য, সর্বদাই স্পষ্টভাবে গ্রহণীয় কিন্তু রূপ প্রত্যেক ক্ষেত্রেই ভিন্ন। আফ্রোদিতি সমুদ্র থেকে উত্থিত হচ্ছেন—এ বিষয়টি অসংখ্য চিত্রের এবং মূর্তির বিষয়বস্তু। সংগীতে বস্তু ও রূপের মধ্যে কোনো পার্থক্য কল্পনা করা যায় না; কারণ বস্তুনিরপেক্ষ এর কোনো স্বতন্ত্র রূপ নেই। আরো একটু গভীরভাবে বিষয়টি বিচার করা যাক।

সমস্ত রচনার সাংগীতিক ধারণার স্বতন্ত্র শিল্পগতভাবে—অবিশ্লেষ্য বিষয়বস্তু হচ্ছে —থিম (বিষয়) এবং সংগীতের ঐ সূক্ষ্ম শরীর থিম্-এর দ্বারাই সংগীতের অন্তর্নিহিত কথিত বিষয়বস্তুকে আমরা পরীক্ষা করতে সক্ষম। কয়েকটি রচনার মুখ্য বিষয় পরীক্ষা ক'রে দেখা যাক—বি ফ্ল্যাট মেজর-এ বীটোফেন-এর সিম্ফোনির কথাই ধরা যাক। এর বিষয়বস্তু কি? এর রূপ কি? শেষোক্তটির আরম্ভ কোথায় এবং কোথায় প্রথমোক্তটির শেষ? কোনো নির্দিষ্ট ভাবাবেগ বা অনুভূতি যে এর বিষয়বস্তু নয়, আমাদের বিশ্বাস তা আমরা আগেই প্রমাণ করতে পেরেছি এবং এই সত্য আরো স্পষ্ট হয়ে উঠে যখন এর দ্বারা অথবা অন্য কোনো বিশেষ উদাহরণ দ্বারা পরীক্ষিত হয়। প্রশ্ন—বিষয়বস্তু কাকে বলা হবে? ধ্বনিগুচ্ছকে? নিঃসন্দেহে। কিন্তু তারা তো আগেই রূপ পরিগ্রহ ক'রে আছে? রূপ কি? সেই একই উত্তর—ধ্বনির গুচ্ছগুলি; কিন্তু এখানে তারা একটি পূর্ণ রূপ। বিষয়কে বস্তু ও রূপে বিশ্লেষ করবার চেষ্টা শেষ পর্যন্ত, স্বতোবিরোধে এবং খেয়ালিপনায় পর্যবসিত হয়। ধরা যাক, একটি বিষয়কে অন্য একটি যন্ত্রে অথবা অন্য উচ্চতর গ্রামে বাজানো হ'ল। তাতে কি বিষয়বস্তু বা রূপ বদলে যাবে? যদি, সাধারণতঃ যা হয়ে থাকে—শেষোক্তটি (রূপ) বদলে যায়—একথা বলা হয় তাহলে ঐ বিষয়ের বস্তু হিসাবে যা অবশিষ্ট থাকবে তা হ'ল লয়পরম্পরা—সাংগীতিক স্বরলিপির আধার স্বরূপ একটি দৃষ্টিগ্রাহ্য কঙ্কাল বিশেষ। কিন্তু এ সংগীতের কোনো নির্দিষ্ট রূপ নয়,

একটি নৈর্ব্যক্তিক ধারণামাত্র। রঙীন কাচ-দেওয়া জানালা-বিশিষ্ট সেই পটমণ্ডপের সঙ্গে এর তুলনা করা চলে যার জানালার ভিতর দিয়ে একই পরিবেশ কখনও লাল, কখনও নীল, কখনও হলদে দেখায়। পরিবেশটির মধ্যে বস্তুগত বা রূপগত কোনো পরিবর্তনই ঘটে না, পরিবর্তন ঘটে শুধু বর্ণের। একই রূপকে অসংখ্য বর্ণাভায় বর্ণ-বৈপরীত্য অত্যুজ্জ্বল রূপ থেকে আভার সূক্ষ্মতম পার্থক্য পর্যন্ত প্রদর্শন করার এই ধর্মটি সংগীতেরই বিলক্ষণ বৈশিষ্ট্য এবং সংগীতের প্রভাব প্রতিপত্তির অন্যতম সর্বাপেক্ষা উর্বর এবং শক্তিশালী কারণ।

যে বিষয় (থিম) পিয়ানোতে বাজানোর জন্য প্রথম রচিত হয়েছে এবং পরে অর্কেস্ট্রাতে বাজানোর উপযোগী ক'রে নেওয়া হয়েছে, তা উপযোগী ক'রে নেওয়ার ফলে নতুন রূপ পায় বটে, কিন্তু প্রথম রূপ পায় একথা ঠিক নয়। কারণ, রূপগত উপাদান প্রাথমিক ধারণার অবিচ্ছেদ্য অংশ। বিষয় (থিম) যন্ত্রবাদিত হতে গিয়ে রূপ অক্ষুণ্ণ রাখে বটে কিন্তু বিষয়বস্তুতে পরিবর্তিত হয়ে যায় এই সিদ্ধান্তও গ্রহণযোগ্য নয়, কারণ এই ধরণের মতবাদ আরো স্বতোবিরোধপূর্ণ; শ্রোতা এই কথাই স্বীকার করতে বাধ্য হয় যে, যদিও সে একই বিষয়বস্তু ব'লে বুঝতে পারে তবু কোনো কারণে তা ভিন্ন সুরে কানে বাজে।

একথা সত্য, সমগ্ররূপে কোনো রচনাকে দেখতে গিয়ে বিশেষতঃ দীর্ঘকালব্যাপী সংগীতের দিকে তাকিয়ে আমরা রূপ ও বস্তুর কথা বলতে অভ্যস্ত হয়েছি। অবশ্য এরূপ ক্ষেত্রে এই সব শব্দকে তাদের আদিম এবং নৈয়ায়িক অর্থে ধরা হয় না, ধরা হয় বিশেষভাবে সাংগীতিক অর্থেই। আমরা যাকে 'সিম্ফোনি'-র, 'ওভারচার'-এর, 'সোনাটা'-র, 'এরিয়া'-র, কোরাস-এর রূপ (ধর্ম) বলি, তা আসলে, যে সমস্ত একক ধ্বনি বা ধ্বনিগুচ্ছ দিয়ে রচনাটি নির্মিত হয়, তাদের স্থাপত্যিক সংযোগ। আরো নির্দিষ্টভাবে বললে বলা যায়—পূর্ববর্তী সুরের সঙ্গে পরবর্তী সুরের সঙ্গতি, তাদের বৈপরীত্য, পুনরাবৃত্তি এবং সাধারণভাবে সম্পাদন। কিন্তু এইভাবে বুঝলে যে বিষয় (থিম) দিয়ে সুরস্থাপত্য গঠিত হয় সেই বিষয়ের সঙ্গে বস্তু (সাবজেক্ট) একার্থক হয়ে পড়ে। সুতরাং এখানে 'অবজেক্ট' কথাটি ঠিক অবজেক্ট অর্থে ব্যবহৃত হয় নি, বিশুদ্ধ সাংগীতিক অর্থে ব্যবহৃত হয়েছে। সাবস্ট্যান্স্ (বস্তু) এবং ফর্ম (রূপ) সমগ্র রচনার ক্ষেত্রে, বিশুদ্ধ নৈয়ায়িক অর্থে নয়, শৈল্পিক অর্থে প্রযুক্ত হয়েছে। আমরা যদি তাদের শেষোক্ত অর্থে সংগীতেই প্রয়োগ করতে চাই, আমরা তা করব, সমগ্র রচনার সম্পর্কে, অংশযুক্ত—অংশীর সম্পর্কে নয়, যৌগিক এবং শিল্পগতভাবে

অবিচ্ছেদ্য ধারণার (আইডিয়া) সম্পর্কে। এই মৌলিক ধারণাই হচ্ছে বিষয় (থিম) এবং ঐ বিষয়ের মধ্যে বস্তু ও রূপ অবিচ্ছেদ্য যোগে যুক্ত। গানটি না গাওয়া বা না বাজানো পর্যন্ত কোনো বিষয়ের বস্তুর সঙ্গে আমরা পরিচয় ঘটাতে পারিনে। অতএব রচনার বিষয়বস্তুকে বাহ্যিক উৎস থেকে পাওয়া কোনো বস্তু ব'লে মনে করলে চলবে না, সংগীতেরই অন্তর্নিহিত কিছু ব'লে মনে করতে হবে। অন্য ভাষায় বললে, বিশেষ সংগীতের মধ্যে যে বাস্তব ধ্বনিগুচ্ছ বা ধ্বনিসমাবেশ থাকে সেইটিই। এখন যেহেতু রচনাকে সৌন্দর্যের রূপগত নিয়ম মেনে চলতেই হবে, রচনা খেয়াল-খুসিমত এবং এলোমেলোভাবে চলতে পারে না, বোধগম্য ও আঙ্গিক নির্দিষ্টতা নিয়ে একে ক্রমশঃ গ'ড়ে উঠতে হবে, যেমন একটি কুঁড়ি প্রস্ফুটিত ফুলে পরিণত হয়।

এখানেই আমরা পাই প্রধান বিষয়টিকে। এই রচনার মধ্যে যা কিছু থাকে তা বাধাবন্ধহীন কল্পনার সৃষ্টি হ'লেও আসলে বিষয়েরই স্বাভাবিক পরিণাম এবং ফল এবং ঐ বিষয়ই রচনার প্রত্যেকটি অংশকে নির্বাচিত করে, গঠন করে, নিয়ন্ত্রিত এবং পরিব্যাপ্ত করে। আমরা একে একটি স্বতঃসিদ্ধ সত্যের সঙ্গে তুলনা করতে পারি যে সত্যকে আমরা বিশেষ মুহূর্তে সন্তোষজনক ব'লে মনে করি বটে কিন্তু মন তাকে পরীক্ষিত ও পরিণত রূপে দেখতে কুণ্ঠিত হয়। সংগীত রচনায় এই বিস্তার ঘটে ঠিক তেমনি ভাবেই যে ভাবে যুক্তিবিস্তারে নৈয়ায়িক রীতি অনুসৃত হয়। বিষয়টি যেন উপন্যাসের প্রধান নায়ক, যাকে রচয়িতা অতিবিচিত্র পরিস্থিতির এবং পারিপার্শ্বিক অবস্থার ভিতর নিয়ে আসেন, পরিবর্তনশীল ভিন্ন ভিন্ন পর্যায়ের ও ভাবের ভিতর দিয়ে এগিয়ে নিয়ে যান—যত প্রতিকূল অবস্থার সৃষ্টিই সে করুক, ঐ বিষয়ের সঙ্গে সম্পর্ক রেখেই সব কিছুর ধারণা এবং কল্পনা করা হয়।

'বিষয়বস্তু বিহীন'—এই আখ্যাটি প্রয়োগ করা যেতে পারে—সবচেয়ে মুক্ত-অপ্রস্তুত রচনার রূপটিতে, এই রচনায় সময়ে সুরকার কর্ড, আরপেগিয়োস ও রোসালিয়াস নিয়ে যে মাতামাতি করেন তা সৃজনের প্রয়াসে নয়, বিশ্রামের উপায় হিসাবে এবং শেষ পর্যন্ত তা নির্দিষ্ট ও সমন্বিত কোনো সমগ্র রূপসৃষ্টিতে পর্যবসিত হয় না। এই ধরণের অপ্রস্তুত বাজনায় নিজস্ব এমন কোনো ব্যক্তিত্ব থাকে না যা দ্বারা লোকে তাকে চিনতে বা পৃথক করতে পারে এবং এই কথা বললে ঠিকই বলা হবে যে—এর কোনো বস্তু নেই (শব্দটির ব্যাপক অর্থে), কারণ এর কোনো বিষয়ই (থিম) নেই। অতএব, বিষয় অথবা বিষয়রাজিই কোনো একটি সংগীতের প্রকৃত বিষয়বস্তু।

শিল্পতত্ত্বশাস্ত্রে এবং সমালোচনাত্মক আলোচনায় রচনার মুখ্য বিষয়ের উপর খুব কম গুরুত্বই দেওয়া হয়। এর মধ্যেই রচয়িতার মনটি এক নিমেষে ব্যক্ত হয়। বীটোফেন-এর 'লিয়োনোর'-এর প্রতি ওভারচার-এর অথবা মেণ্ডেলশোন-এর হেব্রিডিস-এর প্রতি ওভারচার-এর প্রারম্ভিক কয়েকটী সুর শুনেই এবং পরবর্তী বিস্তার কি হবে তা না জেনেও প্রত্যেক গায়ক সঙ্গে সঙ্গে বুঝতে পারে তার সামনে কি ঐশ্বর্য রয়েছে। অন্য পক্ষে দোনিজেত্তি-র 'ফাউস্টা'—ওভারচার, অথবা ভার্দি-র 'লুইসা মিলার'—ওভারচার-এর মুখপাত, শুনেই আমাদের মনে হবে যে ঐ সংগীত নীচুশ্রেণীর সংগীত আসরেরই উপযুক্ত। জার্মানীর তত্ত্ববিদরা এবং গায়করা বিষয়ের অন্তর্নিহিত উৎকর্ষের চেয়ে সুরবিস্তারকেই বেশি মূল্য দিয়ে থাকেন, কিন্তু বিষয়ের মধ্যে যা নিহিত নেই, (ব্যক্ত বা অব্যক্তভাবে) তার পক্ষে অঙ্গাঙ্গিযোগে যুক্ত হওয়া সম্ভব নয়। আজকের যুগ যদি বীটোফেনীয় ঐকতানবাদনের দিক থেকে বন্ধ্যা হয়ে থাকে তবে তার কারণ সুরসৃষ্টির অসম্পূর্ণ জ্ঞান নয়, আসল কারণ বিষয়ের (থিম) সুরসঙ্গতিগত ক্ষমতার এবং উদ্ভাবনী শক্তির অভাব।

সংগীতের বিষয়বস্তু সম্বন্ধে আলোচনা করতে গিয়ে আমাদের সকলের আগে 'সাবজেক্ট' শব্দটিকে প্রশংসাব্যঞ্জক অর্থে প্রয়োগ করা সম্পর্কে সতর্ক হতে হবে। সংগীতের কোনো বাহ্য বিষয়বস্তু নেই তার অর্থ কিন্তু এ নয় যে সংগীতের কোনো আভ্যন্তরীণ উৎকর্ষ নেই। যাঁরা দলীয় অভিমানের আবেগে সংগীতের বিষয়বস্তু আছে—এ কথা স্বীকার করেন, তাঁরা আসলে 'বৌদ্ধিক উৎকর্ষের' কথাই বুঝেন। এই গ্রন্থের তৃতীয় অধ্যায়ে আমরা যে সকল মন্তব্য করেছি সেই সব মন্তব্যের দিকেই পাঠকদের দৃষ্টি দিতে অনুরোধ করছি। সংগীতে সুর নিয়ে খেলতে হবে বটে, কিন্তু গান করা মানে খেলা করা নয়। চিন্তা ও আবেগ জীবনীশক্তিরূপে সংগীতে পরিব্যাপ্ত হয়ে থাকে—যে সংগীত সৌন্দর্যের এবং সৌষম্যের বিগ্রহ। সংগীত-দেহের সঙ্গে তারা একাত্মক না হ'লেও এবং দৃশ্যরূপে না থাকলেও তারা যেন সংগীতের প্রাণবায়ু। রচয়িতা চিন্তা করেন এবং কাজ করেন কিন্তু তাঁর চিন্তা ও কাজ শব্দ নিয়ে—সেই শব্দ বাহ্যিক জগতের বস্তু থেকে বহু দূরবর্তী বস্তু। আমরা ইচ্ছা ক'রেই এই সাধারণ কথাটি বারবার আবৃত্তি করছি, কারণ যাঁরা একে তত্ত্ব হিসাবে স্বীকার করেন তাঁরাও ন্যায়সঙ্গত পরিণতিতে পৌঁছনোর সময় অস্বীকার এবং খণ্ডন করেন।

রচনাক্রিয়াটিকে তারা নির্দিষ্ট একটি বিষয়কে শব্দে অনুবাদ করা ব'লে মনে

করেন এবং শব্দগুলি তাঁদের কাছে অনমুবচনীয় ও মৌলিক ভাষা বিশেষ। সংগীত-রচয়িতা যদি শব্দযোগেই চিন্তা করতে বাধ্য হন, তা হ'লে এটাই স্বাভাবিক অনু-সিদ্ধান্ত হবে যে, সংগীতের সংগীতবহির্ভূত কোনো বিষয়বস্তু নেই, কারণ এই অর্থে যে বিষয়বস্তু তাকে আমরা নিশ্চয়ই ভাষায় ব্যক্ত করতে সক্ষম হব।

সংগীতের বিষয়বস্তুর বিষয়ে অনুসন্ধান করতে গিয়ে, যদিও আমরা বিশুদ্ধ সংগীতের ধারণার সঙ্গে সঙ্গতি নেই ব'লে, নির্দিষ্ট—বাণীর জন্য রচিত সংগীতকে জোর ক'রেই বাদ দিয়েছিলাম, তবু সংগীতের ভিতরকার মূল্য সম্বন্ধে যথার্থ সিদ্ধান্তে পৌঁছনোর জন্য কণ্ঠসংগীতের শ্রেষ্ঠ নিদর্শনগুলি অবশ্যই অপরিহার্য। সরল একটি গান থেকে জটিল অপেরা এবং ধর্মীয় উপাসনা-অনুষ্ঠানের জন্য সংগীত-ব্যবহারের চিরাচরিত প্রথা পর্যন্ত সংগীত কখনই মানুষের কোমলতম ও গভীরতম আবেগের সহচরী হতে বিরত হয়নি এবং এইভাবে তাদের মহিমান্বিত করার পরোক্ষ উপায়ও অবলম্বিত হয়েছে।

অন্তর্নিহিত উৎকর্ষের অস্তিত্ব ছাড়াও আরো এক দ্বিতীয় অনুসিদ্ধান্তের উপর আমরা জোর দিতে চাই।

যদিও সংগীত বাহ্যিক বিষয়বস্তু ব্যতিরেকেই রূপগত সৌন্দর্যের অধিকারী, তাই ব'লে ঐ রূপের কোনো ব্যক্তিত্ব-গুণ নেই একথা সত্য নয়। কোনো একটা বিষয়কে আবিষ্কার করা এবং তাকে পরিব্যক্ত করার প্রক্রিয়া সর্বদাই এত অসাধারণ এবং সুনির্দিষ্ট যে কোনো সাধারণ সংজ্ঞার মধ্যেই অন্তর্ভুক্ত করা চলে না। এই প্রক্রিয়াগুলি অতি স্পষ্টভাবে এবং দ্ব্যর্থহীনভাবে বিশেষাশ্রয়ী। গ্যেট-এর কোনো কবিতা, লেসিঙ-এর কোনো ক্ষুদ্র কবিতা, থোবফাল্ডসেন-কৃত মূর্তি বা ওভারবেক-চিত্রিত কোনো চিত্র যেমন দৃঢ় এবং স্বাধীন ভিত্তির উপরে দাঁড়িয়ে আছে, তেমনি দৃঢ় এবং স্বাধীন ভিত্তির উপরেই মোৎসার্ট-এর অথবা বীটোফেন-এর বিষয় (থিম) দাঁড়িয়ে রয়েছে স্বতন্ত্র সাংগীতিক ধ্যান (থিম্‌স্) উদ্ধৃতির মতোই একক এবং চিত্রের মতোই স্পষ্ট। তারা ব্যক্তিত্ববিশিষ্ট, ব্যক্তি-ভাবিত এবং চিরন্তন।

সংগীতে বৌদ্ধিক উপাদানের অভাব সম্পর্কে হেগেল যে ধারণা পোষণ করতেন তা মেনে নিতে আমরা যেমন অক্ষম তেমনি সংগীতের একমাত্র কাজ আভ্যন্তরীণ অব্যক্তিত্বকে ('ইনার নন-ইণ্ডিভিজুয়ালিটি') বা নৈর্ব্যক্তিকতাকে প্রকাশ করা—এই উক্তিটিকেও আমরা জলন্ত মিথ্যা ব'লেই মনে করি। হেগেল-এর সংগীত-চিন্তার দিক থেকে দেখলেও দেখা যাবে সংগীতরচয়িতার অন্তর্নিহিত রূপ-কল্পনার,

এবং বস্তুরূপনির্মাণের বৃত্তিটিকে উপেক্ষা করলেও তা সংগীতকে বিশুদ্ধ মানসিক অবস্থার স্বাধীন অভিব্যক্তি ব'লে স্বীকার করেছে এবং তা থেকে সংগীতের ব্যক্তিত্বহীনতা কোনোভাবেই অনুসিদ্ধান্ত হিসাবে পাওয়া যায় না, কারণ যে মন সৃষ্টি করে, তা আসলে ব্যক্তিত্ববিশিষ্ট।

কি ক'রে বিভিন্ন সাংগীতিক উপাদানের নির্বাচনে এবং নির্মাণে ব্যক্তিত্ব আত্মপ্রকাশ করে আগেই আমরা তৃতীয় অধ্যায়ে নির্দেশ করেছি। অতএব সংগীতের কোনো বিষয়বস্তু নেই ব'লে যে দোষারোপ করা হয় তা সম্পূর্ণই অসমীচীন। সংগীতের বিষয়বস্তু আছে অর্থাৎ সাংগীতিক বিষয় এবং তা অন্য কোনো শিল্পের সুন্দরের মতোই দৈব জ্যোতিরই সঞ্জীবনী স্ফুলিঙ্গ। তবু দৃঢ়ভাবে অন্য কোনো বিষয়বস্তুর অস্তিত্ব অস্বীকার করার দ্বারাই সংগীতের 'প্রকৃত বিষয়বস্তু'-কে সুরক্ষিত করা সম্ভব। অন্যান্য বিষয়বস্তুর মধ্যে যে অনির্দিষ্ট আবেগ নিহিত থাকে তা দিয়ে সংগীতের আত্মিক শক্তিকে ব্যাখ্যা করা যায় না। আত্মিক শক্তির আরোপ করা চলে সংগীতের রূপের নির্দিষ্ট সৌন্দর্যেই—যে রূপ মনের বুদ্ধিপূর্বক বিন্যাসের উপযোগী বস্তুর উপরে মানবিক মনের অব্যাহত ক্রিয়ার ফলবিশেষ।